







TOSKANISCHE MALER IM XIII. JAHRHUNDERT

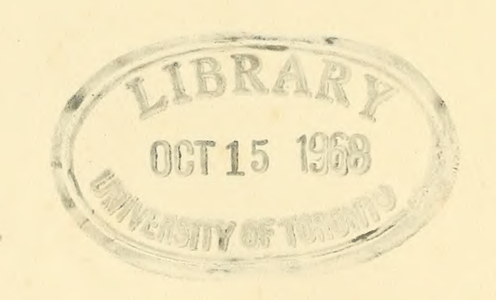
OSWALD SIRÉN

TOSKANISCHE MALER IM XIII. JAHRHUNDERT

1 9 2 2

VERLEGT BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

Freie Übertragung aus dem Schwedischen



Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

INHALT



VORWORT



Die vorliegende Arbeit ist die Frucht eines lange genährten Interesses für die toskanische Malerei des 13. Jahrhunderts, das im Laufe der Jahre in dem Maße gereift ist, wie des Verfassers Studium des künstlerischen Schaffens verschiedener Zeiten und Nationen sich erweiterte. Dieses Studium hat den Verfasser allmählich zu der Erkenntnis geführt, daß die besten Werke der Duocentomaler die interessanteste und reinste Form religiöser Malerei in Italien darstellen. Wenn eine solche Wertung vielleicht als eine Überschätzung erscheinen mag, so sei zur Erklärung daran erinnert, daß diese Duocentomalerei nahe Berührungspunkte mit den lebenskräftigsten Strömungen in der modernen Kunst wie auch mit der alten religiösen Malerei in China und Japan hat, die dem Herzen des Verfassers sehr nahe steht. Die Beziehungen zwischen diesen verschiedenen Arten abstrakter, expressionistischer Bildkunst könnten wohl zu ausführlicheren Betrachtungen über religiöse Kunst im allgemeinen Anlaß geben, wie sie einleitungsweise in dieser Arbeit angedeutet worden sind; aber eine solche Behandlung würde uns in eine ästhetisch-philosophische Diskussion führen, die sich schwerlich in den Rahmen einer geschichtlichen Arbeit hineinpressen ließe. Der Hauptzweck dieser Arbeit ist ganz einfach der gewesen, eine Darstellung der wichtigsten Erscheinungen der lucchesischen, der pisanischen und der florentinischen Malerschule im 13. Jahrhundert zu geben, und der Verfasser hofft damit dazu beigetragen zu haben, den Grund zu einer gerechteren Würdigung der bisher allzuwenig erforschten und ihrem Werte nach erkannten Kunst des 13. Jahrhunderts zu legen.

Der Verfasser hat sich auf die drei Provinzschulen in Lucca, Pisa und Florenz beschränkt, eine Beschränkung, die natürlich

auch eine gewisse Unvollständigkeit hinsichtlich des Stoffes in seiner Gesamtheit mit sich bringt. Indessen sind nicht ganz ohne Grund die Lokalschulen in Siena und Arezzo übergangen worden. Einmal sind die Künstler des 13. Jahrhunderts aus Siena und Arezzo besser bekannt und von früheren Forschern ausführlicher behandelt als die lucchesischen, pisanischen und florentinischen Künstler (mit Ausnahme von Cimabue); zum andern sind sie teilweise sehr unbedeutend — was vor allem von Margaritone d'Arezzo gilt — und bilden daher ein weniger geeignetes Material für eine ästhetische Analyse; und drittens wäre es unmöglich gewesen, die sienesische Schule zu behandeln, ohne auf eine ausführliche Diskussion der hervorragendsten Meister zu Ende des 13. Jahrhunderts einzugehen, was einen großen Raum beansprucht und außerdem großenteils eine Wiederholung dessen bedeutet hätte, was verschiedene Forscher vorher schon gut zum Ausdruck gebracht haben.

Es liegt in der Natur der Sache, daß eine Arbeit, die nur in sehr geringem Grade auf die Studien früherer Forscher hat bauen können, in mehreren Hinsichten unvollständig und mangelhaft sein muß. Der Verfasser gibt sich keinen Täuschungen in Bezug auf Vollständigkeit hin, doch kann er sich jedenfalls sagen, daß der größere Teil des hier vorgelegten Materials bisher unbeachtet oder unverstanden geblieben ist. Was in diesem Buche gegeben wird, ist somit eher eine Einführung in ein näheres Studium und in eine Würdigung der toskanischen Malerei des 13. Jahrhunderts als eine völlig abgeschlossene geschichtliche Darstellung. Der Hauptzweck des Buches ist, Interesse zu erwecken, und andere anzuregen, der außerordentlich bedeutungsvollen toskanischen Malerei während des Jahrhunderts unmittelbar vor Giotto eingehendere Aufmerksamkeit zu widmen. Mit Rücksicht hierauf ist es auch am zweckmäßigsten befunden worden, die Darstellung um gewisse führende Persönlichkeiten zu gruppieren, deren Stil und Temperament wirklich aus einer Reihe charakteristischer Arbeiten herausgelesen werden können. Anonyme Werke sind nur erwähnt worden, soweit es möglich gewesen ist, sie in direkte oder indirekte

Verbindung mit einer definierbaren Künstlerpersönlichkeit zu bringen.

Der Plan dieser Arbeit ist, wie gesagt, im Laufe mehrerer Jahre herangereift, aber die eigentlichen Vorarbeiten wie auch das Zusammenbringen des Materials sind während ein paar kurzer Ferienreisen ausgeführt worden. Ihres unzureichenden Umfanges ist sich der Verfasser nur zu wohl bewußt; indessen ist das Buch doch in seiner gegenwärtigen Gestalt herausgegeben worden, weil ein längerer Aufschub wahrscheinlich damit gleichbedeutend gewesen wäre, es für immer unveröffentlicht zu lassen. Denn gegenwärtig haben andere kunstgeschichtliche Probleme begonnen, den größeren Teil der Zeit und des Interesses des Verfassers in Anspruch zu nehmen.

Allen denen, die auf die eine oder andere Weise das Zusammenbringen des Materials oder die Vorarbeiten zu diesem Buche erleichtert haben, spricht der Verfasser seinen aufrichtigen Dank aus. In erster Linie seien genannt die Herren Prof. J. J. Tikkanen in Helsingfors, der einige wertvolle ikonographische Auskünfte geliefert hat, sowie Prof. A. Goldschmidt und Prof. O. Wulff in Berlin, mit denen der Verfasser gleichfalls einige ikonographische Probleme besprochen hat. Einige geschichtliche Angaben, besonders die ältere Literatur betreffend, rühren von den Herren Prof. Placidio Campetti in Lucca, Dott. Peleo Bacci in Pisa und Conte Umberto Gnoli in Perugia her. Von allergrößter Bedeutung für die endgültige Ausführung dieser Arbeit ist indessen gewesen, daß der Direktor der Museen in Florenz, Dott. Giovanni Poggi, dem Verfasser eine ganze Reihe Photographien zur Verfügung gestellt hat, die teils früher zum Zweck der Inventarisierung der Kunstschätze der toskanischen Kirchen, und teils nach den Anweisungen des Verfassers, von dem Gemäldephotographen der florentinischen Museen angefertigt worden sind. Auch der Generaldirektor für die bildenden Künste in Italien, Dott. A. Colasanti, sowie Conte Umberto Gnoli und Prof. J. B. Supino haben die Arbeit durch Überlassung von Photographien unterstützt. Andere Aufnahmen sind für des Verfassers Privatrechnung von Cav. Carbone in Rom, und Brogi

in Florenz angefertigt worden; verhältnismäßig wenige der hier wiedergegebenen Photographien waren vorher in den großen Photographiehandlungen vorrätig. Auch das Reproduktionsmaterial ist somit der Hauptsache nach neu, die Neuheit ist aber nur eine bedingte und dürfte denen, die den frischesten und bedeutungsvollsten Strömungen innerhalb unserer zeitgenössischen Kunst wirklich gefolgt sind, nicht allzu fremdartig erscheinen.

Lidingö, Villastad, den 31. Mai 1921.

OSWALD SIRÉN.



EINLEITUNG



Die toskanische Malerei des 13. Jahrhunderts gewinnt ein besonderes geschichtliches Interesse dadurch, daß sie eine Übergangserscheinung ist, ein Glied zwischen zwei größeren Perioden in der Geschichte der italienischen Kunst: nämlich der Malerei des eigentlichen Mittelalters, und der von Giotto eingeleiteten, bereits etwas klassisch gefärbten Proto-Renaissance. Es wäre ungefähr ebenso ungerecht, die Malerei des 13. Jahrhunderts ganz einfach als einen kulminierenden Abschluß der byzantinisierenden italienischen Kunst des Mittelalters zu betrachten, wie in ihr nur eine Vorbereitung zu der klassisch-gotischen Trecentomalerei zu erblicken. Natürlich hatte diese Kunst Anknüpfungspunkte sowohl zu dem, was vorherging, wie zu dem, was folgte; aber sie stellt sich doch bei näherem Studium als eine vollausgeprägte geschichtliche Erscheinung dar, deren zeitliche und provinzielle Grenzen recht deutlich verfolgt werden können.

Es ist hier nicht der Ort, auf einen näheren Bericht über die geschichtlichen und kulturellen Verhältnisse einzugehen, die die Voraussetzungen für das Hervortreten dieser Kunst gebildet haben. Wir wollen nur ein paar Gesichtspunkte hervorheben, die in den folgenden Kapiteln über drei der bedeutendsten Provinzschulen teilweise näher beleuchtet werden sollen. Es ist da zunächst bemerkenswert, daß die Orte, an denen die Malerei des 13. Jahrhunderts ihre reichste Entwicklung erlangte, im 12. Jahrhundert kaum irgendwelche bedeutenden provinziellen Malerschulen besessen hatten. Wohl entfaltete sich in Lucca, Pisa, Siena und Florenz während des 11. und 12. Jahrhunderts eine bedeutende Bautätigkeit, und im Zusammenhang damit wurde auch die Skulptur zu lebhafterem Schaffen angeregt; aber die Malerei nahm hier

eine mehr zurückgedrängte Stellung ein, als beispielsweise in Umbrien und in Rom sowie an gewissen Orten Süditaliens. Wir finden in Toskana nichts, was der Malerschule von Spoleto im 12. Jahrhundert entspräche, ganz zu geschweigen von den großen Freskenzyklen, die etwa um dieselbe Zeit in Rom und an einigen benachbarten Orten ausgeführt wurden. Diese waren ja zu nicht geringem Teil direkte oder indirekte Resultate der rasch aufblühenden Monte Cassino-Schule, deren Einflüsse sich nicht nach Toskana hin erstreckt zu haben scheinen.

Doch dies war vielleicht — im Hinblick auf die folgende Entwicklung — nicht ausschließlich ein Nachteil. Denn die byzantinischen Meister, die vom Abt Desiderius nach Monte Cassino und später auch von verschiedenen Päpsten nach Rom berufen wurden, waren in der Regel hervorragender als Mosaikkünstler denn als Maler. Der Stil, den sie direkt oder indirekt verbreiteten, blieb in hohem Grade von dem speziellen Stilisierungsbedürfnis der Mosaiktechnik abhängig. Es scheint fast, als wären die Malereien in vielen Fällen ganz einfach als billigerer Ersatz für Mosaiken betrachtet und deshalb in möglichst engem Anschluß an den harten und eckigen Linienstil der Mosaiken ausgeführt worden. Es dürfte schwer fallen, auf andere Weise derartige äußerst schematische Freskodekorationen wie beispielsweise die Malereien in der Sylvesterkapelle bei Quattro Coronati in Rom oder die mehr fragmentarischen Fresken in San Francesca Romana zu erklären. Reste mehrerer ähnlicher Freskodekorationen finden sich in Rom und an einigen benachbarten Orten, Malereien, die Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts in einer Manier ausgeführt worden sind, die deutlich genug davon zeugt, daß die Vorzugsstellung der Mosaikkunst der Entwicklung der italienischen Malerei während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht immer zum Nutzen gereichte.

Mit einem solchen Einfluß braucht man zu dem genannten Zeitpunkt in Toskana kaum zu rechnen. Größere Mosaikausschmükkungen waren hier vorläufig noch sehr seltene Erscheinungen. Im

Florentiner Baptisterium wurde zwar eine Apsismosaik bereits 1225 ausgeführt, aber die berühmten Kuppelmosaiken wurden erst fünfzig Jahre später begonnen. Es waren weniger Mosaikarbeiten als Tafelbilder und Miniaturen, durch welche der byzantinische Einfluß nach den Kunstzentren Toskanas überführt wurde. Die sog. maniera greca, die während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine so starke Ausbreitung in Toskana fand, ist keine so streng stilisierte, fast hieratische Form der byzantinischen Malerei wie die römischen Mosaiken. La maniera greca ist wohl am ehesten als eine schöne Nachblüte der byzantinischen Malerei des 13. Jahrhunderts zu betrachten; sie war eine verhältnismäßig geschmeidige Ausdrucksform, die keine strengeren Forderungen nach linearer Stilisierung mit sich brachte. Ihre Hauptbedeutung lag wohl darin, daß sie feste ikonographische Vorbilder sowie eine wertvolle Stütze bezüglich der Maltechnik selbst darbot. Sie hat zweifellos eine große Bedeutung für die Entwicklung der toskanischen Kunst während des 13. Jahrhunderts gehabt — mehrere der italienischen Maler waren unmittelbare Schüler der zugezogenen Byzantiner — in der Regel aber dürfte sie nicht ein Hemmschuh für die nationalen oder individuellen Stilbestrebungen geworden sein, wohl aber eine formale Stütze für eine Kunst, die noch nicht zu voller Klarheit über ihre Ziele und Mittel gelangt war.

Betrachtet man die toskanische Malerei des 13. Jahrhunderts im Verhältnis zu der etwas älteren römischen Kunst, so verdient ein weiterer geschichtlicher Faktor besondere Beachtung. In Rom waren ja die Traditionen der Antike nie ganz ausgestorben, wenn auch die klassischen Zuflüsse gegen Ende des Mittelalters zu versiegen drohten. Sobald wirklich bedeutende Begabungen auf dem Felde der Kunst in Rom hervortraten, wandten sie sich aufs Neue den alten Quellen zu und der inspirierende Born der antiken Kunst konnte wieder in alter Frische wirken. Dies zeigt sich recht deutlich während des 13. Jahrhunderts; der antike Einfluß wächst merkbar gegen das Ende des Jahrhunderts und tritt schließlich in dominierender Weise bei einem großen Meister wie Pietro Cavallini hervor.

In Toskana ist ein solcher Einfluß eigentlich nur innerhalb der Bildhauerei zu verspüren — der Name Niccolo Pisano sagt ja in dieser Hinsicht alles; in der Malerei zeigt sich der antike Einschlag kaum vor dem Ende des Jahrhunderts, nachdem mehrere toskanische Maler Gelegenheit gehabt hatten, während längerer oder kürzerer Zeit in Rom zu weilen. Entscheidende Bedeutung erhält er erst durch Giotto, der wichtige Elemente klassischer Formtradition wieder aufnimmt und sie mit seinem toskanischen Realitätsgefühl verschmilzt. Es wäre wohl auch nicht ganz unmöglich, Ähnlichkeiten zwischen der toskanischen Malerei des 13. Jahrhunderts und der alten etruskischen Kunst nachzuweisen; sie beruhen aber sicher nicht auf einer direkten Befruchtung, sondern auf gleichartiger Begabung der Künstler, die in dem etruskischen Lande gearbeitet haben; es würde sich um Parallelen handeln, nicht um einen direkten Zusammenhang. Im großen und ganzen dürfte sich also sagen lassen, daß die toskanische Malerei des 13. Jahrhunderts weniger durch ältere künstlerische Erscheinungen bedingt gewesen ist als die römische Kunst. Infolgedessen wirkt sie auch wohl in den meisten Fällen mehr provinziell und unbeholfen; andererseits erscheint sie getragen von einem jugendlicheren Lebensgefühl, einem unmittelbareren Verhältnis zu den kulturellen und religiösen Strömungen jener Zeit. Sie macht sich zum Dolmetscher der neuen geistigen Kräfte, die sich zu Beginn des 13. Jahrhunderts über Italien ergießen — das Italien Dantes und der Bettelmönche.

Das Neue und Bemerkenswerte bei dieser Kunst ist ihr vertieftes Interesse für das Individuum, ihre Hingabe an gewisse religiöse Ideale und ihr erwachender Blick für die Natur im weitesten Sinne, wobei wir mit diesem Worte mehr auf die innere Wirklichkeit als auf die objektive Erscheinungswelt zielen. Die neue Inspiration mußte natürlich zunächst in die alten Formen gegossen werden; die Motive und ihre ikonographische Gestaltung blieben im großen und ganzen unverändert. Die Kunst diente ja fortdauernd der Kirche, wenn auch die Besteller demokratische Mönchsorden waren, anstatt der mehr aristokratischen Potentaten und Kirchenfürsten

älterer Zeiten. Die wichtigsten Aufgaben waren demnach andauernd Kultbilder, Madonnen, Heilige und Kruzifixe — erst später, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, nimmt auch die monumentale Freskomalerei neuen Aufschwung — und die Bildformen, die zunächst gepflegt wurden, unterschieden sich wenig von denen, die früher in Gebrauch gewesen waren. Indessen steigerte sich in hohem Grade die Nachfrage nach gewissen Arten von Kultbildern als eine Folge der raschen Ausbreitung der neuen Mönchsorden. Was man besonders für die großen neuen Kirchen brauchte, waren Triumphkruzifixe, und neben diesen wurden oft große Madonnenbilder auf dem Querbalken über dem Eingang zum Chor aufgestellt, bisweilen auch — als Gegenstück zur Madonna — Darstellungen des Erzengels, gegen Luzifer kämpfend. Es wäre demnach möglich, innerhalb der Serien von Madonnen oder Kruzifixen die gradweise Stilentwicklung zu verfolgen, wie sie sich sowohl in der Formensprache selbst als auch in der Modifizierung der ikonographischen Typen widerspiegelt — was auch in gewissem Grade aus unseren Bildanalysen im folgenden hervorgehen wird. Aber eine Charakteristik der Malerei des 13. Jahrhunderts lediglich unter Berücksichtigung von Madonnenbildern oder Kruzifixen würde doch unvollständig und irreführend sein, denn es waren nicht derartige traditionelle Kompositionen, in denen diese Kunst ihr Bestes gab. Bedeutungsvollere Motive für die neue Kunst boten die Persönlichkeit und das Werk des heiligen Franziskus. Die Lebensschicksale und Wunderwerke des volkstümlichen Reformators waren ja Stoffe, die, wenn sie auch allmählich mit einem legendarischen Schimmer übersponnen wurden, doch zeitlich unendlich viel näher lagen und einen ganz anderen menschlichen Gehalt hatten, als die Geschichte der Madonna und die gewöhnlichen Heiligenlegenden. Die meisten der Begebenheiten, die mit dem kleinen Mönch von Assisi verknüpft waren, lebten ja frisch in der Erinnerung des Volkes, und wenn die Künstler sie schildern sollten, mußten sie auf aktuelle Verhältnisse und Umgebungen Rücksicht nehmen, die nicht in Anlehnung an byzantinische Ikonen oder

Miniaturen zusammengeflickt werden konnten. Die Motive verlangten eine selbständige, persönliche Umschmelzung in der Phantasie des schaffenden Meisters; sie ließen sich nicht in traditionelle Formeln hineinpressen.

Verschiedenes ist ja auch über die Bedeutung geschrieben und gesagt worden, die Franziskus für die Entwicklung der Kunst sowohl durch seine inspirierende Verkündigung der Schönheit der Natur wie durch die neuen Motive, die sein Leben und sein Werk darboten, gewonnen hat. Es ist darauf hingewiesen worden, daß er der Kunst wichtige Impulse in naturalistischer Richtung gab, daß insbesondere die Malerei durch seinen Einfluß in näheren Kontakt mit der Natur gebracht wurde, als sie ihn seit langem besessen hatte. Es scheint uns, als wenn die äußere Seite der Sache dabei allzu sehr betont worden wäre, denn von einer eigentlichen Naturabbildung kann man bei den Arbeiten der toskanischen Meister des 13. Jahrhunderts nicht sprechen. Das erwachende Interesse für die Natur und die Menschen richtete sich zunächst mehr nach innen als nach außen. Sonst hätte es auch nicht von so großer Bedeutung für die Entwicklung der Kunst werden können: denn die Kunst gewinnt nicht neues Leben dadurch, daß sie die äußere Natur abzubilden versucht, wohl aber dadurch, daß sie zu einem tieferen Gefühl für das innere Wesen der Dinge vordringt. Franziskus' wirkliche Bedeutung für das Aufblühen der religiösen Malerei im 13. Jahrhundert darf nicht in den Impulsen auf „Naturalismus" hin gesucht werden, die sein Leben und seine Lehre möglicherweise enthalten konnten, sondern in dem Geist und der Innigkeit seiner reformatorischen Tätigkeit. Er löste der schöpferischen Phantasie die Schwingen und schlug neue Saiten in der Seele des Künstlers an. Sein Leben und seine Worte waren ja von einer befreienden Inspiration getragen, und seine Werke waren schön wie in Handlung umgesetzte künstlerische Schöpfungen. Durch den Kontakt mit einer solchen Persönlichkeit wurden Sinn und Gemüt der Menschen tieferen geistigen Realitäten erschlossen, als durch die gewöhnliche Kirchenlehre. Daß dies auf die Kunst zurückwirken mußte, ist leicht verständlich: es

wurden dadurch bis dahin wenig beachtete Möglichkeiten zu geistigem Expressionismus freigemacht, ohne daß notwendigerweise Forderungen nach äußerer Naturnachbildung die Folge gewesen wären. Die Motive der Franziskuslegende erhielten ihre hauptsächliche Bedeutung dadurch, daß sie symbolische Ausdrücke einer starken geistigen Inspiration darstellten. In gewissem Grade läßt sich dies wohl auch von verschiedenen anderen Heiligenmotiven sagen, wie auch von den Erzählungen aus Christi Leben, aber diese waren zu leblosen ikonographischen Formeln ziemlich abstrakter und übermenschlicher Art erstarrt, während der kleine Mönch von Assisi als ein völlig konkretes Wesen dastand, dessen Leben und Werk für viele die frische Unmittelbarkeit des persönlichen Erlebnisses besaß. Es fanden sich sicherlich auch Künstler, die ihn selbst gesehen und gehört hatten, und die jüngeren, die nach der Mitte des Jahrhunderts arbeiteten, konnten sozusagen seine Spuren im Sande verfolgen und den Widerhall seiner Stimme in den Reden und Schilderungen der Jünger hören. Es war etwas Neues, etwas Lebendiges, etwas, was zu dem inneren Bewußtsein der Lauschenden auf überzeugende Weise sprach. Die Künstler, die hiervon berührt wurden, konnten sich nicht mit traditionell idealisierenden oder stilisierten Ausdrucksformen begnügen, sie wurden hingetrieben zu einem religiösen „Expressionismus" mehr oder weniger individuellen Charakters.

Wie sich diese neue Einstellung in den verschiedenen Schulen und bei den hervorragendsten Persönlichkeiten in Lucca, Pisa und Florenz ausprägte, soll im folgenden Gegenstand näherer Betrachtung werden; hier seien nur einige allgemeine Grundzüge dieser religiösen Ausdruckskunst hervorgehoben. Dem flüchtigen Beobachter kann es vielleicht erscheinen, als wäre die toskanische Malerei des 13. Jahrhunderts in solchem Grade von byzantinischen Stiltraditionen abhängig, daß sie kaum eine selbständige künstlerische Bedeutung besäße. Es trifft das wohl auch auf einen Teil ihrer schwächsten Erzeugnisse zu. Nicht sie aber sind es, an die wir

hier denken, sondern die bedeutenderen Werke, die in Bezug auf Kraft und Fülle des religiösen Ausdrucks alles übertreffen, was später in Italien geschaffen worden ist. Ihre Meister haben keine Nebenabsichten, sondern stellen ihr künstlerisches Gestaltungsvermögen völlig in den Dienst des religiösen Ausdrucksstrebens. Sie gehen nicht von einer bestimmten idealisierenden Formauffassung aus, wie die klassisch geschulten Künstler, und sie nehmen keine Rücksicht auf sinnliche Schönheit oder wissenschaftliche Korrektheit, wie die Renaissancemaler, sondern sie behandeln die künstlerische Form als unmittelbares Symbol der religiösen Konzeption. Dies setzt natürlich einen hohen Grad von Abstraktion voraus. Die Form wird von allem befreit, was in expressionistischer Hinsicht gleichgültig oder überflüssig ist, und nur jene Elemente werden betont, die geeignet sind, in dem Beschauer gewisse emotionelle Stimmungen wiederklingen zu lassen. In der primitiven Kunst sind diese Formen hauptsächlich linearer Natur. Die Farbe kann wohl den Ausdruck unterstützen, aber ihre Bedeutung ist doch überwiegend dekorativ, und von einer plastischen Gestaltung, die unabhängig von der linearen Stilisierung hervorträte, kann man zunächst kaum sprechen. Für diese Malerei, wie für alle wirklich religiöse Kunst, galt es, Symbole zu schaffen, die einen geistigen Inhalt vermitteln und Widerhall für etwas erwecken konnten, was jenseits der Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung liegt. Die Symbole lassen sich ja als konkrete wie als abstrakte denken: sie können aus idealisierten Naturabbildungen bestehen, wie während der Antike oder der Renaissance; oder auch aus Linien und Farbtönen, deren rhythmische Ausdruckswerte Eindrücke innerer und äußerer Bewegung vermitteln. Die toskanische Dugentomalerei, die der klassischen Tradition fremder gegenüber steht, als irgend eine andere Schule oder Stilepoche innerhalb der italienischen Kunst, bedient sich derartiger abstrakter Symbole, deren Schönheit und Ausdruckskraft in erster Linie von ihrer rhythmischen Vitalisierung abhängt.

Der Auffassung entsprechend, die ich ausführlicher in anderem

Zusammenhange dargelegt habe, ist der Rhythmus überhaupt das lebengebende Element in der Kunst. Dies tritt auch am augenfälligsten in relativ abstrakten Kunstformen hervor, wie Ornamentik, Architektur und solcher Bildkunst, die nicht von objektiver Naturillusion abhängig ist. Die Form ist an und für sich tot und nichtssagend, sofern sie nicht einem gewissen Rhythmus untergeordnet wird. Der Rhythmus ist der Lebensnerv des Kunstwerks. Er überträgt auf den Beschauer die Elemente innerer oder äußerer Bewegung, die den Künstler inspiriert haben, und durch ihn wird eine Verbindung mit unserem eigenen lebendigen Pulse hergestellt. Je stärker wir den Rhythmus eines Kunstwerks empfinden, um so mehr wird unser emotionelles Wesen stimuliert, um so stärker werden wir von dem ergriffen, was hinter der sichtbaren Form liegt. Durch die Vermittlung des Rhythmus können wir uns in ein Kunstwerk hineinleben und etwas von der Fülle und Wärme erfahren, die den Künstler zum Schaffen getrieben hat. Hat der Rhythmus uns einmal ergriffen, so werden wir wie von einer unsichtbaren Hand immer weiter zu verborgenen Lebensquellen hingeführt, aus denen der Künstler Inspiration geschöpft hat: unser eigenes Vitalitätsgefühl ordnet sich dem künstlerischen Willen unter.

Ich habe auch darzulegen versucht, daß die Bedeutung des Rhythmus in demselben Maße wächst, wie die sklavische Abhängigkeit von der objektiven Formenwelt abnimmt, eine relative Befreiung, die mit der Entwicklung des Gefühlslebens in religiöser Richtung zusammenhängt. Eine Kunst von ausgesprochen religiösem Wesen, die danach strebt, sich über die sinnliche Erscheinungswelt zu erheben, oder subjektive Abspiegelungen geistiger Realitäten auszudrücken, hat in besonderem Grade ein Bedürfnis nach rhythmischer Vitalisierung. Ihre Ziele und ihre Darstellungsweise sind unabhängig von der Forderung materieller Illusion (die so oft tieferen künstlerischen Bestrebungen den Ausblick versperrt hat), und sie richtet ihre ganze Energie darauf, den inneren Sinn der Motive in der Bewegung der Linien oder in den Vibrationen des Lichts und im Zusammenklang der Farben auszulösen.

Ein solcher religiöser Expressionismus war ja nicht etwas absolut Neues in der italienischen Kunst; dieselben prinzipiellen Bestrebungen kann man auch in der Malerei des frühen Mittelalters beobachten; nicht zum wenigsten in den byzantinisierenden Mosaiken. In wenigen Kunstarten ist die rein abstrakte Schönheit zu höherer Vollendung ausgeprägt worden als in den byzantinischen Mosaiken, denn hier verschmilzt vollkommen die strenge Stilisierung mit Technik und Material, und von einer naturalistischen Illusionswirkung kann überhaupt nicht die Rede sein. Um so stärker aber tritt die ekstatisch visionäre Stimmung hervor, die religiöse Sehnsucht, eingeschmolzen in eine Form zeremoniöser Hofkultur. Ein solches Raffinement der Stilisierung, so strenge und stolze dekorative Symbole, werden von der rein italienischen Kunst niemals erreicht — sie ruht ja auch auf ganz anderen Voraussetzungen — obgleich in beiden Fällen transzendente Seligkeitssehnsucht und Erlösungsexstase den religiösen Antrieb bilden.

Es ist hier nicht der Ort, auf eine nähere Analyse abstrakt religiöser Kunst im allgemeinen oder während der letzten Jahrhunderte vor der Dugentomalerei einzugehen; wir haben nur andeuten wollen, daß eine solche Kunstrichtung in Italien alten Datums war. Sie hat sich allmählich als ein natürliches Resultat der Bestrebungen herausgebildet, den speziellen Motiven und geistigen Erregungen des Christentums bildmäßigen Ausdruck zu geben. Es lag ja im Wesen dieser Religion, die höchsten Lebenswerte jenseits der Grenzen des materiellen Daseins zu suchen, den Blick auf das Unendliche zu richten. Die Kunst, die dies darstellen sollte, durfte sich nicht in Schilderungen der organischen materiellen Schönheit vertiefen, sondern mußte eher versuchen, die körperliche Form in Darstellungen mehr unmittelbar geistiger Art zu sublimieren. Ihr Problem wurde in hohem Grade abstrakt; es mußte mehr von innen als von außen her gelöst werden. Die künstlerische Gestaltung mußte sich direkt an Phantasie und Gefühl wenden, nicht an die sinnliche Wahrnehmung.

Es ist leicht ersichtlich, daß eine solche künstlerische Richtung ungewöhnlich große ästhetische Gefahren und Schwierigkeiten in sich barg; sie stellte größere Ansprüche an die Aufrichtigkeit und geistige Schöpfungskraft der Künstler als die mehr naturalistischen Methoden; sie war in ihrer reinsten Form eine dichtende Tätigkeit, ein Übertragen geistiger Impulse und emotioneller Bewegungen in Rhythmen von Linie und Farbe. Wird eine solche Ausdrucksweise nicht von einer lebendigen Inspiration und einer spontanen instrumentellen Technik getragen, so resultiert sie nur allzu leicht in einer konturmäßigen Schematisierung der Form. Das Bildsymbol erhält eine mehr oder minder dekorative Gestaltung, seine innere Ausdruckskraft aber verstummt. Unzählige Beispiele hierfür ließen sich ja aus der italienischen Kunst sowohl des 13. Jahrhunderts wie der vorhergehenden Periode anführen. Nichts ist während dieser Jahrhunderte gewöhnlicher, als auf Werke zu stoßen, die hauptsächlich aus traditionellen Formeln für gewisse religiöse Vorstellungen bestehen, aus herkömmlichen ikonographischen Schemen, die allen bekannt waren und die daher als eine leichtfassliche und schmückende Bilderschrift angewandt werden konnten. Sie stellten die niedrigste Art abstrakt symbolischer Kunst dar — tote Buchstaben ohne lebendigen Geist. — Damit die traditionellen Motive und die gewohnten ikonographischen Formeln künstlerische Bedeutung erhielten, bedurfte es vor allem einer schöpferischen Phantasie, einer Kraft, die die alten Schläuche mit neuem Wein füllen konnte. Solche Kräfte aber traten nur zu Zeiten religiöser Erweckung hervor, wenn geistige Erregung die Seelen der Menschen in Brand setzte. Wie dies durch die Tätigkeit des heiligen Franziskus geschah, braucht hier kaum näher beleuchtet zu werden (es möge genügen, nochmals die Tatsache festzustellen), und wie die Kunst infolgedessen einen neuen Aufschwung nahm, wird teilweise aus der folgenden Schilderung hervorgehen.

Die Zeit war angefüllt mit religiösen Gärstoffen. Eine Woge frischer geistiger Kraft rollte über Italiens alten Kulturboden dahin, vieles von dem wegfegend, was vertrocknet und erstarrt war, die

Erde auflockernd, so daß neuer Samen Wurzel schlagen und keimen konnte. Es war eine Periode großer Möglichkeiten, nicht zum wenigsten auf dem Felde des künstlerischen Schaffens. Unseres Erachtens aber verwirklichten sich diese nie in vollem Maße, die kostbarsten und schönsten Gewächse kamen nie zu voller Blüte. Denn die geistige Kraft wurde allzubald in kirchliche Kanäle hineingeleitet, die frischen Quelladern versiegten oder wurden mit weniger reinen Zuflüssen vermengt, und die Kunstblüte, die eine ganz neue Offenbarung geistiger Schönheitswerte hätte werden können, wandelte sich um in eine relativ oberflächliche und geistesarme Bilderschrift, die sich in illustrativen Zyklen über die Wände der Kirchen hin ausbreitete. Um dies voll einzusehen, vergleiche man in Gedanken nur Künstler, wie den Franziskus-Meister oder Cimabue mit einem Agnolo Gaddi oder einem Spinello Aretino. Während der hundert Jahre, die zwischen ihnen liegen, scheinen die geistigen Zuflüsse so gut wie versiegt zu sein, und was die Kunst möglicherweise in Bezug auf naturalistische Schmiegsamkeit und Mannigfaltigkeit gewonnen, hat sie teuer mit Verlusten innerer Bedeutungsfülle und geistiger Ausdruckskraft bezahlt.

Die Werke der großen Meister des 13. Jahrhunderts sind für uns Zeugnisse davon, daß sich auch im Abendlande eine religiöse Kunst von ähnlicher Art und Bedeutung wie im alten China hätte entwickeln können, wenn nur die Anregungen und Anfänge jener Zeit weiter verfolgt worden wären. Das war, wie gesagt, nicht der Fall; zunächst deshalb, weil die schöpferische und befreiende geistige Kraft in ihrer Entwicklung gehemmt wurde — was indessen die neuen Ansätze nicht weniger fesselnd macht. Es ist wohl wahr, daß es auch in späteren Zeiten Maler gegeben hat, die Kunstwerke von unbestreitbar religiösem Wert geschaffen haben; dies ist aber auf anderen Wegen und durch andere Mittel geschehen als bei den Dugentomalern. Deren eigenartige Größe und Bedeutung liegt darin, daß sie es in glücklichen Fällen wirklich vermocht haben, den Pulsschlag der geistigen Inspiration in die Rhythmen des abstrakten Symbols zu überführen; sie haben die Form umgeschmol-

zen zu einem lebendigen Vehikel für religiöse Stimmungen und Seelenbewegungen. Ihre Symbole sind nicht weniger lebendig und ausdrucksvoll, weil sie weder organische Idealschönheit abspiegeln, noch von dem Streben erfüllt sind, die materiellen Formen der objektiven Wirklichkeit abzubilden; aber die Künstler haben gleichwohl im Einklang mit der Natur geschaffen und von dieser gelernt, sie haben versucht, Strahlen desselben Lebens aufzufangen, das sich in den Symbolen der Natur widerspiegelt, und geben dies in individuellen Facettierungen wieder. Sie treten als völlig greifbare Persönlichkeiten vor uns hin, ein jeder mit seiner eigenen Manier, seiner eigenen Nuancierung der gemeinsamen Stilelemente. Gewisse konventionelle Elemente von Form und Komposition finden sich ja bei ihnen allen; wenn sie aber vor solche neuen Aufgaben gestellt werden, wie sie beispielsweise die Franziskuslegende darbot, so zeigen sie sich oft erstaunlich selbständig und sicher in Bezug auf Ziel und Mittel. Sie unterscheiden sich da bestimmt von der kollektiven Masse anonymer Ikonenmaler und namenloser Dekorateure des frühen Mittelalters und treten uns als Meister mit eigenen Gefühlen und Gedanken entgegen. Kurz, es handelt sich um wirkliche Künstler, deren Bedeutung zu nicht geringem Teil in ihrem persönlichen Pathos liegt.

Durch diese persönliche Steigerung des religiösen Gefühls, das den Unterstrom ihres ganzen Schaffens bildet, erheben sich die größten der Dugentomaler zu einem Niveau, das wenige Künstler in späteren Jahrhunderten erreicht haben. Die Maler des Trecento und die Meister der Frührenaissance waren nicht von einer so starken und einseitigen Religiosität durchglüht; erst als die Hochrenaissance ihren Gipfelpunkt erreicht hatte, und die künstlerische Form sich wieder bis zum Überquellen mit geistigen Gärstoffen füllte, treten Künstler mit gleichartigem Pathos hervor. Cimabue erhält sein geistiges Gegenstück in Michelangelo, kaum aber seinen Meister, wenn wir ausschließlich nach dem religiösen Werte ihrer Schöpfungen fragen. Denn die tiefere tragische Betonung, die bei Michelangelo als eine Folge des unerhört gesteigerten Konflikts

zwischen dem geistigen Willen und der zu bändigenden Form hervortritt, ist nicht notwendig ein Zeugnis stärkerer oder reinerer Religiosität. Der Kampf ist heftiger geworden, die Sehnsucht ist in Angst übergegangen, aber die geistige Kraft erhält darum nicht überzeugenderen Ausdruck. Die Fortschritte liegen auf ganz anderen Gebieten und müssen aus Gesichtspunkten gewürdigt werden, die auf die Werke der Meister des 13. Jahrhunderts keine Anwendbarkeit besitzen. Daher bleiben auch alle Vergleiche mit späteren Künstlern irreführend und ungerecht gegenüber den primitiven Malern.

Was im großen und ganzen die Schöpfungen dieser Meister mit den religiösen Bildwerken späterer italienischer Maler verbindet, ist jedoch die christliche Grundauffassung der religiösen Probleme und des geistigen Wesens des Menschen. Auch für diese frühen Meister ist der Mensch ein abgesondertes Individuum, über die Natur erhöht, aber gleichzeitig gebrechlich und voller Sünde, ohne das Vermögen, durch eigene Kraft Befreiung zu gewinnen. Er kämpft gegen die Natur, auch in seinem eigenen Wesen, er besiegt sie bis zu einem gewissen Grade, aber er kann nicht endgültigen Sieg und Versöhnung erlangen ohne das Eingreifen „übernatürlicher" Mächte. Die endgültige Befreiung und Harmonie findet er nur in einem Jenseits, in einem transzendentalen Dasein. Sein religiöses Leben und Streben wird daher im Grunde zu einem tragischen Kampf, dessen Wert in der Ausprägung des persönlichen Willens und Charakters liegt; aber schließlich muß der Mensch doch, als isoliertes Wesen, unterliegen, wenn er nicht Hilfe sucht in der göttlichen Gnade und Erlösung. Eine solche Anschauungsweise spiegelt sich ja in aller christlichen Bildkunst wider, am allerdeutlichsten vielleicht in den Kruzifixen, wo die geistige Kraft in Menschengestalt in ihrer tiefsten Erniedrigung auf die tragischste Weise dargestellt wird. Die stärksten religiösen Bildwerke der christlichen Religion sind willensbetonte, pathetische Kunstwerke, in denen die persönliche Innigkeit in einen angsterfüllten Kampf oder eine stille Resignation ausklingt. Ihr Wert liegt in der individuellen

Ausprägung der religiösen Emotionen, ihre Ausdrucksfülle hängt aufs engste mit dem Vermögen des Meisters zusammen, die Gefühle zu individuellen Akkorden zu stimmen. Sie sollen alle in gewissem Maße an die Gebrechlichkeit des Menschen erinnern, an seinen Kampf gegen die Triebe der Natur, sein Beben vor dem Göttlichen, sein Schuldbewußtsein, seine Sehnsucht nach einem Jenseits. Es sind Werke, die als Warn- und Weckrufe ergreifen können; Erhebendes oder Befreiendes im tieferen Sinne enthalten sie aber nicht, soweit sie rein christliche Kunstwerke sind. Dies zeigt sich um so deutlicher, wenn man die christliche Kunst im Vergleich mit der buddhistischen betrachtet, wie diese sich beispielsweise in China und Japan entwickelt hat. Auch diese Kunst sucht ja religiöse Vorstellungen durch relativ abstrakte Symbole — sei es von menschlicher oder anderer Naturform — wiederzugeben und das Gefühl eines reicheren und reineren Daseins jenseits der Grenzen der objektiven Erscheinungswelt zu erwecken. Sie ist aber nicht transzentendal und individualistisch in derselben Weise wie die christliche. In der buddhistischen Kunst wird der Mensch nicht als Herr der Natur oder im Kampf gegen die Bestrebungen der Natur dargestellt, sondern nur als eine ihrer unendlich mannigfaltigen Schöpfungen — ein Sandkorn am Strande des Weltmeeres, ein Ton im Universum — und er erhält, in Übereinstimmung mit allen anderen Erscheinungen, seine künstlerische Bedeutung durch den Lebensrhythmus des Geistes in der Form, denn diese verbindet ihn mit allem Lebenden. Seine Gestalt ist ein Symbol gleich allen anderen Natursymbolen, und seine geistige Natur ist eine unergründliche Quelle von Leben und Schönheit. In seiner Seele spiegelt sich eine größere und schönere Wirklichkeit ab, als die wir mit Augen schauen und mit unseren Sinnen empfinden. Nur dadurch, daß er diesen Spiegel rein und blank hält, so daß er klar die feinsten Abschattungen des inneren Lebens wiedergibt, kann er wirkliche geistige Erleuchtung und die Vereinigung mit dem Göttlichen erlangen, die das Ziel des religiösen Lebens ist. Je tiefer und vollständiger der Frieden seines Gemütes ist, um so deut-

licher empfindet er, daß er mit tausend Fäden mit allen anderen lebenden Wesen verwoben ist, um so vollständiger klingt seine Seele mit der großen Weltharmonie zusammen.

Eine Kunst, die eine solche Auffassungsweise widerspiegeln soll, kann natürlich nicht das Hauptgewicht auf die individuelle Formbetonung oder auf die Ausprägung des Charakters legen. Die Darstellung erhält nicht ihre Bedeutung durch eine begrenzende Charakteristik, wie in der christlichen Kunst, sondern dadurch, daß sie das Gefühl des Zusammenhanges der einzelnen Erscheinung mit etwas Größerem erweckt, die Ahnung von einer tieferen Bedeutung, einem größeren Leben jenseits der Begrenztheiten der Symbole. Der Rhythmus, den der Künstler bei den einzelnen Erscheinungen zu fangen und in der Bewegung der Linien oder den Vibrationen des Lichts wiederzugeben sucht, ist nur ein Widerhall der Pulsschläge des großen Herzens der Natur. Der Künstler ist Lauscher und Dichter; die Schönheit und die Ausdrucksfülle seines geistigen Instruments beruhen nicht auf der Lautstärke oder der persönlichen Klangfarbe der Töne, sondern auf ihrem mehr oder weniger vollständigen Zusammenklang mit dem harmonischen Grundakkord des universellen geistigen Lebens. Der Meister will nicht dem Werke den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrücken, sondern so weit als möglich hinter ihm verschwinden, in der Schöpfung selbst aufgehen, gleichwie er sich in die geheimnisvolle Tiefe des inspirierenden Motivs ganz versenkt hat. Die schönste Vollendung der Tätigkeit eines großen Künstlers war, ganz in seinem Werk zu verschwinden, in die Welt hinwegzuwandern, die er selbst in inspirierten Augenblicken hervorgezaubert hat, und den Augen der Menschen nicht mehr sichtbar zu bleiben, wie dies von wu tao tsu erzählt wird.

Neben einer solchen religiösen Kunst wirkt die christliche Malerei dürftig und beschränkt. Sie arbeitet mit intellektuellen Begriffen und konventionellen Formeln, deren sinnliche Schönheit soweit wie möglich getilgt oder neutralisiert wird, wenn sie als Symbole für religiöse Konzeptionen dienen sollen. Man idealisiert in der Ab-

sicht, eine Versöhnung zwischen der Welt der Materie und des Geistes zu erreichen, gleichzeitig aber wird die individuelle Form als die notwendige Unterlage für die künstlerische Darstellung beibehalten und ausgeprägt. Diese Form kann, wie wir betont haben, relativ abstrakt oder relativ konkret sein — der verschiedenen Grade sind nahezu unzählige —, welcher Richtung aber der Künstler auch folgt, so geht sein Streben immer darauf aus, durch seine eigene Persönlichkeit die Ausdrucksfülle der Natur zu steigern, der künstlerischen Schöpfung dadurch, daß er ein individuelles Pathos in sie hineinlegt, erhöhte Bedeutung zu verleihen. Er will durch sein Werk hervortreten, und er kann es nur dadurch tun, daß er die Sonderzüge der einzelnen Erscheinung, die Begrenzungen und den individuellen Willen hervorhebt. In etwas Größerem aufzugehen, hinter dem Werke zu verschwinden und dieses eine Andeutung werden zu lassen von unbegrenzten geistigen Werten, ist für ihn gleichbedeutend mit Selbstvernichtung. Der Persönlichkeitswert ist nach der christlichen Auffassung, die sich mehr oder weniger deutlich in aller nachklassischen Kunst in Europa widerspiegelt, eine Voraussetzung für religiöse und ästhetische Bedeutsamkeit. Über diese Grenzen hinaus gelangt die rein christliche Kunst nicht. Wo Ansätze zu freierer religiöser Auffassung vorgekommen sind, und die geistige Anregung stark genug gewesen ist, um die traditionellen Formeln auch in der Kunst zu lockern, hat diese naturgemäß sich dem Wege genähert, den seit alters die ältere religiöse Kunst des Morgenlandes gegangen ist. Dies war ja in gewissem Maße der Fall während des 13. Jahrhunderts in Italien, obgleich auch diese Kunst, als ästhetischer Ausdruck geistiger Werte betrachtet, eine weit beschränktere Erscheinung bleibt als beispielsweise die chinesische Tuschmalerei. Die Werke der Meister des 13. Jahrhunderts geben uns gebrochene Reflexe einer inneren Schönheit, aber sie offenbaren nicht die ganze Lichtquelle, sie spiegeln nicht die geistige Harmonie wider, in der der Kampf und die Gegensätze des persönlichen Daseins aufgehoben sind.





LUCCA



I

Die alte Streitfrage, welcher Ort in Toskana die früheste selbständige Malerschule aufzuweisen hatte, ist im allgemeinen mehr vom lokalpatriotischen, als vom wissenschaftlichen Standpunkte aus behandelt worden. Wie bekannt, wirbelte dieser Streit während des vorigen Jahrhunderts nicht wenig kunsthistorischen Staub auf, dank den Anstrengungen verschiedener florentinischer, sienesischer und pisanischer Schriftsteller, gerade ihrer Heimatstadt die Priorität in der Frage der frühesten Entwicklung der italienischen Malerei und deren Emanzipation von dem herrschenden byzantinischen Stile, der sogenannten ,,maniera greca'', zuzuschreiben. Das Problem hat wohl ein gewisses historisches Interesse, aber kaum eigentliche kunsthistorische Bedeutung. Eine endgültige Antwort auf diese Frage dürfte auch noch in weiter Ferne liegen, denn unsere Kenntnisse der frühesten Maler Toskanas — der Maler, die im XII. und am Anfange des XIII. Jahrhunderts tätig waren — sind bis auf weiteres äußerst fragmentarisch; nur ausnahmsweise stoßen wir auf ein signiertes Werk, und die historischen Mitteilungen über die Künstler dieser Zeit sind auf einige dürftige Notizen über Arbeiten beschränkt, von denen die Mehrzahl verloren gegangen ist. Will man einen Überblick über das wichtigste Material des XIII. Jahrhunderts gewinnen, so ist man hauptsächlich auf stilkritische Gruppierung angewiesen, bei der von den wenigen festen historischen Stützpunkten ausgegangen werden muß, die augenblicklich zur Verfügung stehen. Im übrigen ist man gezwungen, auf kritische Stilanalyse gestützt zu arbeiten. Diese Methode entbehrt nicht gewisser Schwierigkeiten, speziell

wenn es sich um so frühe primitive Kunst handelt, daß die persönliche Ausdrucksweise oder die Manier oft weniger handgreiflich ist als der allgemeine Zeitstil oder die lokalen Typen. Doch ein anderes Verfahren ist ohne ausgedehnte Archivforschungen, die wir nicht unternehmen können, kaum möglich.

Halten wir uns an den bekannten Monumentenvorrat und an die spärlichen Dokumente, die bis jetzt über die toskanischen Maler des XIII. Jahrhunderts bekannt geworden sind, so muß unser Auge die relativ selbständige Blüte bemerken, die die Malerei in Lucca schon am Anfange des Jahrhunderts auszeichnete. Die stolze Hauptstadt der lucchesischen Republik, die unter häufigen Kämpfen mit Pisa, Florenz, Siena, Prato, Arezzo und anderen nahe liegenden Plätzen ihre Selbständigkeit erfolgreich verteidigte, bis sie am Anfange des XIV. Jahrhunderts von Uguccione della Faggiuola eingenommen wurde, scheint im XII. und XIII. Jahrhundert einen besonders dankbaren Boden für künstlerische Tätigkeit geboten zu haben. Wohl bekannt ist ja die schöne Entfaltung der Architektur und Skulptur Luccas während dieser Jahrhunderte; hier steht noch heute ein relativ größerer Prozentsatz von mittelalterlichen Palästen und Kirchen, teilweise mit bedeutender Skulpturausschmückung, als in irgend einer der toskanischen Städte. Auch die lucchesische Malerei hat ihre Bannerträger gehabt, aber sie ist nie so eingehend und mit so stark lokalpatriotischen Übertreibungen behandelt worden, wie die Malerei in Florenz, in Pisa oder Siena[1]. Infolgedessen hat sie bis jetzt weder die verdiente Anerkennung gefunden, noch den Platz in der italienischen Kunstgeschichte erworben, der ihr tatsächlich zukommt. Abgesehen von der Tatsache, daß die lucchesische Malkunst hinsichtlich der Zeit ihrer ersten Blüte hinter keiner der anderen Lokalschulen zurücksteht, erweckt sie dadurch besonders Interesse, daß sie sich relativ unabhängig von jenen byzantinischen Traditionen entwickelt, die die früheste Entwicklung der pisanischen und florentinischen Malerei stark beeinflussen. Die lucchesische Kunst der Mitte des XIII. Jahrhunderts ist gewissermaßen provinzieller,

gebundener und mehr schematisierend in formeller Hinsicht, als die florentinische oder pisanische; aber sie ist deshalb nicht weniger bedeutend oder weniger ausdrucksvoll. Welche Ursachen für diese verhältnismäßig selbständige provinzielle Richtung bei der lucchesischen Malerei bestimmend waren, ist heute schwer anzugeben, aber, allgemein gesprochen, dürften sie sowohl lokaler wie auch individueller Natur gewesen sein. Lucca stand ja nicht in so direkter Berührung mit dem oströmischen Reiche wie z. B. Pisa und manche andere Seestädte; der Lokalpatriotismus scheint überdies besonders stark gewesen zu sein. Man hielt auf das, was es innerhalb der Stadtmauern gab, und irgend eine Befruchtung von außen kam kaum in Frage. Die lucchesische Malerei scheint während ihrer besten Zeit auch hauptsächlich von einer Künstlerfamilie beherrscht worden zu sein, die hier während zweier Generationen tätig war und in einer ziemlich einheitlichen Stilrichtung gearbeitet hat. Es fesselt uns hier somit in der lucchesischen Schule keine Vielseitigkeit und kein Reichtum an künstlerischen Persönlichkeiten, sondern eher die konsequente Verfolgung einer gewissen Stilrichtung, die zu allmählicher Vertiefung der künstlerischen Ausdruckskraft innerhalb gewisser Grenzen führt. Das wichtigste Element dieses Lokalstils bildet die Linie; sie ist das spezielle künstlerische Instrument der Luccheser und entwickelt sich nach und nach bei ihnen zu reicherer Ausdrucksfülle, als in den anderen Malerschulen dieser Zeit.

II

Bekanntlich war die Familie Berlinghieri Trägerin der lucchesischen Malerei vom Ende des zwölften bis gegen Ende des darauffolgenden Jahrhunderts. Sowohl der alte Berlinghiero Berlinghieri, wie auch seine Söhne, Barone, Bonaventura und Marco, haben den größeren Teil ihres Lebens in Lucca gearbeitet. Freilich kennt man auch Namen anderer Maler, die hier zu Beginn des XIII.

Jahrhunderts tätig waren; da diese aber nicht mit bestimmten Arbeiten in Zusammenhang gebracht werden können, so besitzen sie für uns nur insofern Interesse, als sie uns den Beweis dafür liefern, daß der Boden, in den der alte Berlinghieri seine Saat gelegt hatte, nicht ganz unbebaut gewesen war.

Wenden wir uns vorerst den die Familie Berlinghieri betreffenden, von lucchessischen Forschern vorgelegten Dokumenten zu, so finden wir, daß das früheste Aktenstück, in dem diese Künstler erwähnt werden, ein Pergament ist, das als erster Michele Ridolfi in seinem Aufsatze ,,Sopra i tre piu antichi pittori lucchesi", und später u. a. in etwas vollständigerer Form noch Telesforo Bini zitiert[2]. Diese Urkunde ist vom 11. April (cal. lucchese) 1228 datiert und nennt die Namen der lucchesischen Mitbürger, die bei dem damaligen Friedensschlusse mit der Nachbarstadt Pisa den Eid abgelegt hatten. Unter diesen kommen folgende Maler vor: Latharius pictor und Ranuccius pictor (laut Trenta: Bonuccio), nebst ,,Berlingherus Melanese majus, Barone filius Berlinghierii, Bonaventura ejus frater".

Der alte Berlinghieri scheint also von Mailand nach Lucca gezogen zu sein — wann, wissen wir leider nicht — und da seine zwei Söhne zu der betreffenden Zeit schon ein relativ reifes Alter erreicht hatten, so haben wir ja Grund anzunehmen, daß er wenigstens seit Anfang des Jahrhunderts als Maler tätig war. Die früheste, mit Berlinghieris Namen signierte Arbeit muß auch aus stilistischen Gründen ganz in den Anfang des XIII. Jahrhunderts gesetzt werden.

Weitere den alten Berlinghieri betreffende Angaben aus Dokumenten besitzen wir nicht; aber nach der Signatur zu schließen, mit der Bonaventura sein Franziskusbild aus dem Jahre 1235 versehen hat und in der er sich ,,Berlinghieri" (ohne quondam) nennt, scheint der Vater in diesem Jahre noch gelebt zu haben. Wenn man dessen Tätigkeit für das erste Drittel des XIII. Jahrhunderts festhält, dürfte man der Wahrheit sehr nahe sein.

Der alte Berlinghieri hatte drei Söhne, die sich zu Malern aus-

bildeten: Bonaventura, Barone und Marco. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben alle einige Zeit in dem Atelier des Vaters gearbeitet und waren einander späterhin gewissermaßen behilflich. Marco scheint der Jüngste gewesen zu sein, und über ihn wissen wir nichts anderes, als daß er Miniaturmaler war, was aus den unten aufgeführten Dokumenten vom Jahre 1250 hervorgeht. Was die beiden älteren Brüder betrifft, so enthalten ja die von Ridolfi und Lazzareschi vorgelegten Dokumente etwas reichlichere Nachrichten, obgleich sie doch nicht zur Identifizierung irgend welcher künstlerischer Arbeiten geführt haben[3]. Die in den Urkunden erwähnten Malereien scheinen alle verloren gegangen zu sein, aber mit Hilfe des Dokumentenmaterials können wir uns eine annähernde Vorstellung von den Lebensverhältnissen dieser Künstler und der Zeit ihrer Tätigkeit bilden. Dies gilt besonders für Bonaventura, der, nach seinen erhalten gebliebenen Werken zu urteilen, scheinbar der größere Künstler gewesen ist, wenn er auch jünger an Jahren war als Barone. Seine künstlerische Persönlichkeit können wir mit relativerSicherheit rekonstruieren, denn er hat eine signierte und datierte Arbeit hinterlassen: das Franziskusbild in S. Francesco in Pescia. Es trägt das Datum 1235, die erste bekannte Jahreszahl aus dem Leben des Künstlers, mit Ausnahme des vorher genannten Dokumentes vom Jahre 1228, worin er mit Vater und Bruder erwähnt wird. Damals dürfte jedoch Bonaventura kaum älter als fünfzehn Jahre gewesen sein. Aus den späteren Dokumenten sollen hier nur die wichtigsten Tatsachen mitgeteilt werden,

Am 26. November 1244 verspricht Bonaventura einem gewissen Domino Paolo, innerhalb von drei Tagen mit der Bemalung eines ganzen Zimmers nebst Decke zu beginnen. Das Zimmer sollte mit Vögeln und anderen Motiven dekoriert werden, die im Einvernehmen mit Magister Lumbardo komponiert werden sollten, und für die Arbeit wurden dem Künstler sechs lucchesische libri nebst Handlangergehilfe und Kalk, sowie im Bedarfsfalle Azurfarbe versprochen. Diese Angabe hat ein gewisses Interesse, denn

sie zeigt, daß Bonaventura auch als Freskomaler tätig war, wenngleich solche Arbeiten von ihm nicht erhalten geblieben sind.

Im April 1250 wird Bonaventura nebst seinem Bruder Marco in zwei Kontrakten erwähnt, laut welchen die Brüder gemeinsam 8 libri denar. empfangen. Marco sollte für diese Bezahlung eine ganze Bibel, die dem Rektor des S. Martinohospitals, Presbyter Alemannus, gehörte, mit Miniaturen ausschmücken. Bonaventura scheint als eine Art Bürge für seinen jüngeren Bruder aufgetreten zu sein, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß dieser auch bei ihm arbeitete.

Ausführlichere Aufklärungen über Bonaventuras Lebensschicksale und seine bürgerliche Stellung in der Heimatstadt enthält jedoch der lange Bericht von der Zeugenschaft des Künstlers in einem Erbstreite, der vor der Curia di San Cristoforo in Lucca am 26. September 1266 geführt wurde. Aus Bonaventuras Zeugenaussage geht u. a. folgendes hervor: Er hatte sich mit der Witwe des Schmiedes Benincasa verheiratet — donna Imperiale; sie brachte in das neue Heim einen 14jährigen Sohn mit, Lupardo, der von seinem Stiefvater zum Maler ausgebildet wurde. Zu reiferen Jahren gekommen, heiratete der Jüngling eine gewisse donna Galiana, aber einige Zeit später begab er sich auf eine lange Reise (vielleicht von irgend einem künstlerischen Auftrage gelockt) und wurde in Lucca nicht mehr gesehen. Es wurde behauptet, daß Lupardo in Sardinien gestorben wäre. Um näher zu untersuchen, wie es sich damit verhielte, schickte der Stiefvater einen Boten aus, der nach langer Zeit auch mit dem Bescheide zurück kam, daß Lupardo tatsächlich in Sizilien gestorben sei. Die Witwe Galiana verheiratete sich dann wieder mit einem Schneider Viviano und eignete sich ganz einfach das Haus an, das ihr früherer Mann, Lupardo, von seiner verstorbenen Mutter, Imperiale, geerbt hatte. Aber Lupardos Stiefvater und Erzieher, Bonaventura Berlinghieri, bestritt vor Gericht Galianas Recht hierzu. Am Schluße des sehr ausführlichen Berichtes, der u. a. Angaben über die Wohnung des Künstlers in Contrada di San Gregorio enthält, sagt Bonaventura aus,

daß er etwas über 50 Jahre alt sei und ein Gut im Werte von über 100 libri besäße („dico me esse annorum L et plus et recolo de annis XL et plus et bona mea valent libras C et plus“). Stellt man die etwas schwankende Altersangabe des Künstlers neben die Tatsache, daß er 1228 zu denen gehörte, die bei dem Frieden zwischen Lucca und Pisa den Eid ablegten, so kann man den Schluß ziehen, daß er ungefähr zwischen 1210 und 1215 geboren wurde und als Maler wahrscheinlich seit Anfang 1230 tätig war; eine seiner wichtigsten Arbeiten trägt ja die Jahreszahl 1235. Von größtem Interresse ist es auch, zu erfahren, daß Lupardo bei Bonaventura als Maler tätig war (“stetit mecum in domo mea per unum annum et ultra satis et cum matre sua que erat mea uxor,et comedit et bibit nobiscum et iacuit in dicta mea domo et etiam docebam cum artem meam pingendi ymagines“). Es wäre natürlich auch sehr wissenswert gewesen, ob Bonaventura mehrere Schüler gehabt hat, oder ob die Brüder gemeinsam zu arbeiten pflegten; darüber wird jedoch nichts mitgeteilt.

Bonaventura Berlinghieri wird am 7. September 1274, wo er als Zeuge zu einem Prozeß vorgeladen wurde, zum letzten Mal erwähnt; doch dieses Dokument enthält keine wichtigeren Aufschlüsse über den Künstler außer seiner Adresse in Lucca: „Sancti Gregorii de Liscia“. Das Todesjahr ist unbekannt.

Barone Berlinghieri, der — da er in dem vorher angeführten Friedensdokument zuerst genannt wird, — wahrscheinlich älter war als Bonaventura, hat offenbar auch eine recht umfangreiche künstlerische Tätigkeit ausgeübt, obwohl kein signiertes Werk seiner Hand auf uns gekommen ist. Aus den Dokumenten, die sich auf Barones Arbeiten beziehen, möge folgendes mitgeteilt werden.

Am 20. Februar des Jahres 1243 erhebt er 20 Soldi bei einem Erzdiakon von S. Michele in Lucca, als Abschlagszahlung auf eine Malerei, deren Ausführung er übernommen hat.

Im September des Jahres 1256 empfängt er 20 libri denar. von zwei Vertretern der Kirche in Casabasciana — er hatte nämlich ein großes Kruzifix für diese Kirche ausgeführt („pro capitulo et facci-

tura et depintura unius crucis") — und außerdem 20 Soldi für Auslagen, die er für diese Arbeit gehabt hatte.

Im Jahre 1282 übernimmt er es, binnen 15 Tagen ein Kruzifix mit dem Bilde Marias und des heiligen Andreas für die Kirche San Alessandro Maggiore in Lucca auszuführen. Der Künstler scheint also nach wie vor in voller Tätigkeit gewesen zu sein, obgleich er schon sicher ein Mann von über 70 Jahre war, da er — wie aus den oft erwähnten Friedensdokumenten zu schließen — höchst wahrscheinlich kaum später als 1210 geboren wurde.

Laut einer von Ridolfi angedeuteten Tradition soll Barone Berlinghieri — ebenso wie sein Bruder — mit dem Franziskanerorden besonders eng liiert gewesen sein, aber leider fehlen bis auf weiteres nähere dokumentarische Angaben über diese seine Wirksamkeit. Wir haben jedoch Grund anzunehmen, daß die Impulse, welche die Berlinghieri durch die nahen Beziehungen zu den Nachfolgern des Franziskus bekamen, von größter Bedeutung für ihre Entwicklung wurden.

III

Den künstlerischen Stil des alten Berlinghieri können wir aus dem signierten Kruzifix in der Pinakothek zu Lucca kennenlernen, das vorher dem Convento degli Angeli in derselben Stadt gehörte. Es ist von mittelgroßen Dimensionen, ziemlich gut erhalten und mit folgender Signatur versehen: ,,B(E)RLINGERI ME PINXIT"[4] Sowohl die Signatur wie auch der Stilcharakter bezeugen deutlich, daß wir hier einer Arbeit des ältesten Berlinghieri gegegenüberstehen, die wahrscheinlich aus dem ersten Decennium des XIII. Jahrhunderts stammt. Die Malerei ist in der Tat in stilistischer und ikonographischer Hinsicht ziemlich zurückgeblieben und altertümlich.

Christus, der in etwas über halber natürlicher Größe dargestellt wird, steht vor dem Kreuz mit den Füßen im Winkel auf dem Sup-

pedaneum, die Arme ausgebreitet, aber nicht gespannt, den Körper aufrecht und steif, den Kopf nur wenig nach der Seite gebeugt und die Augen weit geöffnet. Die Figur bietet also ein charakteristisches Beispiel für den Typus des „Triumphierenden" Kruzifixus. Auffallend sind die schlechten Proportionen; der Körper wirkt zusammengeschrumpft, die Extremitäten schwach, der Kopf ist ungeheuer groß im Verhältnis zu der schwachen Brust und zu dem Rumpfe; er ist aus der Bildfläche ein wenig vorgebeugt und von einer gewaltigen Reliefglorie mit vier skulpierten Strahlen umgeben, zwischen denen Platz für ovale Glasperlen bleibt. Trotz der Steifheit und der linearen Schematisierung in der Zeichnung der wichtigsten Muskeln des Körpers, des Halses und der Extremitäten kann man ein gewisses Streben nach Abrundung und Modellierung beobachten. Man kann wohl kaum sagen, daß der Künstler besondere Realitätswirkungen angestrebt habe, aber unverkennbar wollte er etwas mehr als ein abstraktes Symbol geben. Er schematisiert nicht ohne Rücksicht auf die natürliche Form. Der künstlerische Ausdruck — der im übrigen ziemlich schwach ist — ist hauptsächlich in den synthetischen Linien zu sehen und diese lineare Stilisierung tritt am schönsten an dem Lendentuche hervor. Es ist aus grünweißem Stoff mit schwarzen und roten Streifen, vorn mit einem großen dekorativen Knoten befestigt. Die Falten brechen sich sehr scharf in einer Art kantiger Rinnen in der Mitte und an den Seiten, während der untere Saum eine Zickzack-Linie bildet, die zu beiden Seiten gegen die Schenkel heruntergezogen ist. Die Hände sind nach außen gekehrt, die mäßig langen Finger hervorstehend; zwei Haarlocken fallen auf beide Schultern herab, das Kinn und die Wangen werden vom dünnen kurzen Bart beschattet. Diese Christusfigur steht gegen ein in dunkelblauer Farbe gemaltes Kreuz; die weiße Ornamentbordüre, von der es eingefaßt wird, zeigt stilisierte Blattformen, die zwei aufeinandergestellten Henkeltöpfen ähneln, deren Innenform mit rautenartigen Quadraten gefüllt ist. Dieses Ornamentband kehrt recht oft auf den toskanischen Malereien des XIII. Jahrhunderts wieder.

Zu beiden Seiten der Christusfigur, wo sich der Kreuzesstamm verbreitert, sind in bedeutend kleinerem Maßstabe Maria und Johannes dargestellt. Beide sind in Mäntel gekleidet, die in langen parallelen Bahnen, bis zu den Füßen reichend, zu Boden fallen, und durch die steife Faltenbehandlung Rechtecken gleichen. Die großen Köpfe sind etwas nach innen geneigt: Johannes stützt den seinen in die Hand, Maria zeigt mit einer Hand auf den Gekreuzigten und hält mit der anderen den Mantel am Halse zusammen. Ganz unten zu Christi Füßen, wo sich der Kreuzesstamm abermals zu einer kleineren Tafel erweitert, sind in ganz kleinem Maßstabe Petrus und die Dienerin dargestellt, wie zur Mahnung an die schwache menschliche Natur, die durch Christus erlöst werden muß. Die entsprechenden rechteckigen Endplatten an den Kreuzesarmen sind von den Symbolen der vier Evangelisten besetzt, den Hauptzeugen für Christi erlösende Wirksamkeit auf Erden. Ganz oben schließlich auf der abschließenden Tafel des Kreuzesstammes sieht man ein Brustbild Marias in Gebetstellung zwischen zwei Engeln. Nach anderen ähnlichen vollständig erhaltenen Kruzifixen zu schließen, befand sich oberhalb dieser Tafel ein rundes Medaillon mit einer Darstellung Christi, entweder als Brustbild oder thronend in ganzer Figur. Das — nicht seltene — Motiv für diese ganze obere Partie war also die stark verkürzte Form der Himmelfahrt Christi, die zu den Kruzifixsymbolen einen natürlichen Abschluß bildet. Außer der gewöhnlichen Inschrift, I. H. S. Nazarenus Rex Iudeorum, sind hier — unter dem obersten Bilde — mehrere Heiligennamen in kleiner Schrift gemalt; zwischen ihnen befindet sich eine Öffnung in der (nach der Angabe des Museumskataloges) ein Kästchen mit Reliquien der aufgezählten Heiligen angebracht war[4]. Diese Anordnung ist ungewöhnlich und deutet darauf hin, daß das Kruzifix nicht unter dem Triumphbogen einer Kirche befestigt war (wie es im allgemeinen mit den größeren Kruzifixen üblich gewesen ist), sondern daß es wahrscheinlich eine etwas niedrigere Aufstellung gefunden hatte.

Der allgemeine Stilcharakter dieses Kruzifixes wird von dem Streben beherrscht, gewisse führende Linien zu betonen: sie bilden das dekorative Rückgrat der Komposition. Aber ihr rhythmischer Ausdruckswert ist noch ziemlich schwach, der stumme Schematismus hat die Oberhand. Nur in der Faltenbehandlung des Lendenschurzes und den Mänteln der stehenden Figuren kann man ein gewisses individuelles Streben nach Ausdruck bemerken: die Linien sind hier in einem harten und kantigen Rhythmus stilisiert, der als erster schwacher Anfang des kraftvollen expressionistischen Linienstils der späteren Berlinghieri bezeichnet werden kann. Das Mittel zur Hervorhebung der Linien sind helle und dunkle Striche — Licht und Schatten — gegen eine neutrale Grundfarbe. Die Methode wird während des XIII. Jahrhunderts in Italien ganz allgemein in Anwendung gebracht, aber sie tritt besonders typisch bei den lucchesischen Malern hervor.

Dieser ausgeprägte dekorative Linienstil ist sicher nicht ohne den Einfluß der stilisierenden Mosaikkunst entstanden; von größerer Bedeutung war für den Linienstil jedoch die Miniaturmalerei, die sich besonders in Italien mit Vorliebe einer gewissen linearen Technik bediente. Die rein byzantinische Tafelmalerei besaß zu dieser Zeit eine geschmeidigere Technik und Formengebung, sie benutzte modellierende Halbtöne und verwendete oft besonders große Sorgfalt auf die Ausführung naturalistischer Einzelheiten, wenn auch die Gesamtform konventionell verblieb. So steife und hart stilisierte Figuren wie dieser Christus traten in der byzantinischen Kunst des XII. und XIII. Jahrhunderts nicht auf; sie gehören tatsächlich einer viel älteren Zeit an. Irgend eine direkte Stütze dürfte somit Berlinghieri nicht in der gleichzeitigen byzantinischen Kunst gesucht haben; er hat sie eher bei der relativ nationalisierten Kunst gefunden, die aus früherem byzantinischem Samen in den Benediktinerklöstern Italiens hervorgewachsen ist. Sein gekreuzigter Heiland erinnert z. B. an den Gekreuzigten auf dem wohlbekannten Fresko in S. Angelo in Formis bei Capna, um nur eines der frühesten Beispiele zu nennen. Dieser steif aufgestellte „trium-

phierende" Christustypus blieb im großen und ganzen in der italienischen Malerei bis in die dreißiger Jahre des 13. Jahrhunderts hinein vorherrschend; er verschwindet erst unter dem Drucke eines erneuten byzantinischen Einflusses, der am frühesten von den pisanischen Malern — worüber im nächsten Kapitel ausführlicher gehandelt werden soll — aufgenommen wird.

Der Gekreuzigte wird also in der italienischen Malerei am Beginn des XIII. Jahrhunderts eher als ein Symbol für den Sieg der göttlichen Kraft über Tod und Sünde dargestellt, denn als ein unter den Qualen des Martyriums leidender Mensch. Er steht triumphierend vor seinem Kreuze und blickt auf den Zuschauer, nicht um Mitleid zu erwecken, sondern um den Gläubigen Mut und Trost einzuflößen. Es ist der auferstandene, und nicht der sterbende oder der gepeinigte Christus. Die Darstellungsform ist der symbolischen Auffassung untergeordnet und läßt naturalistischen Ausdrucksnuancen nur wenig Spielraum.

Ganz anders verhielt sich das in der byzantinischen Kunst. Hier hatte man schon einige Jahrhunderte früher Christus menschlicher dargestellt, nicht hieratisch und triumphierend, sondern mit dem Stempel einer gewissen Gefühlsstimmung, einem emotionellen Ausdruck, der zwischen tiefem Leid und einer milden trauernden Resignation wechselte. Allerdings steht Christus anfangs vor dem Kreuze — anstatt zu hängen — aber die Figur wird von einer gewissen Bewegung beherrscht, die linke Hüfte ist ausgeschweift — er stützt sich gewöhnlich nur auf ein Bein — und der Kopf fällt gegen die linke Schulter. Inwiefern diese charakteristische Darstellungsform, die nach und nach schematische Gültigkeit innerhalb der byzantinischen Kunst bekommt, ursprünglich als Resultat einer emotionellen Auffassungsweise entstanden ist, bleibt dahingestellt. Wahrscheinlich ist wohl, daß sie sich im Anschluße an die hellenistischen Darstellungen von stehenden Jünglingsfiguren mit differenziertem Standbein und Spielbein herausgebildet hat, wie ja auch der ursprüngliche Christustypus auf hellenistische Götterstatuen zurückzuführen ist. Es entwickelt sich diese Darstellungs-

form jedoch allmählich mehr und mehr in menschlich emotioneller Richtung; die Kreuzigungsszene nimmt wirklich den Charakter des ergreifenden Schlußaktes der Leidensgeschichte an. Hier ist nicht der Platz, um dieser Entwicklung Schritt für Schritt zu folgen. Wir wollen nur daran erinnern, daß uns der sterbende Christus am Kreuze innerhalb der byzantinischen Kunst um das Jahr 1000 vollständig ausgeprägt begegnet, z. B. auf den Mosaiken des Lukasklosters in Phocis, wo der Heiland stark zusammengesunken und mit geschlossenen Augen dargestellt ist; ein Opfer der Qualen des Martyriums und eines erniedrigenden Todes. Häufiger findet man jedoch Christus in ähnlicher Stellung, aber mit offenen Augen und milderem Ausdrucke, wie z. B. auf den Mosaiken im Dafnekloster bei Athen. Das formelle Motiv — Christus auf das linke Bein gestützt, mit ausgeschweifter Hüfte und nach der Seite geneigtem Kopfe — ist sicher weit früher in der byzantinischen Kunst in Anwendung gewesen, was u. a. daraus hervorgeht, daß es auf den ottonischen Elfenbeinreliefs und Miniaturen, kaum ohne Einfluß von Ostrom her, ziemlich gut ausgeprägt wiederkehrt (beispielsweise auf dem Sakramentar von St. Gereon in Köln, jetzt in der Bibl. Nat., Paris). Überhaupt zeigen die transalpinen Kreuzigungsdarstellungen aus dem X. und XI. Jahrhundert stärkeren Drang nach Ausdruck, als die italienischen; die Bewegung in der Christusfigur wird oft auf eine beinahe überraschende Art hervorgehoben (z. B. in den Miniaturen des Utrecht-Psalters); die von Byzanz übernommenen Schemata werden modifiziert und durch die germanischen, französischen und anglosächsischen Miniaturen mit neuem Leben erfüllt[5].

In Italien verhielt man sich diesem Streben gegenüber, dem Gekreuzigten menschliches Gepräge zu geben, viel reservierter. Ja man trat sogar in bewußter Opposition gegen eine solche Tendenz auf, was u. a. aus dem Einwand des päpstlichen Legaten gegen die griechische Kirche auf dem Konzil von Konstantinopel im Jahre 1050 hervorgeht, der den Griechen vorwirft, einen sterbenden Menschen am Kreuze dargestellt zu haben. Darauf antwortete nicht

grundlos ein griechischer Patriarch, daß die abendländische Auffassung vom Christus am Kreuz gegen Natur und Wahrheit stritte. Die Polemik hat ihr Interesse als Beleuchtung für die verschiedenen Richtungen, auch wenn wir sie nicht direkt als Zeugnis dafür auffassen dürfen, daß die byzantinischen Künstler einen voll naturalistischen Christus darstellten. Auch sie folgten ja einem gewissen Schema und von irgend einer Nachbildung der Natur war keine Rede; aber ihr Schema bot größere Möglichkeiten zu emotioneller Nuancierung, als das steife hieratische, das in der italienischen Kunst vorherrschte.

Die italienische Kunst nimmt, wie gesagt, schließlich auch das byzantinische Kruzifixusschema auf, aber soviel wir wissen, geschieht dies nicht vor dem zweiten Viertel des XIII. Jahrhunderts. Am deutlichsten kann dies bei der pisanischen Schule beobachtet werden; in der lucchesischen Malerei wurde der rein byzantinische Typus eigentlich nie maßgegend. Hier kann man statt dessen recht bald den Einfluß der „gotischen" Stilrichtung bemerken, die unterdessen im Frankenlande nördlich der Alpen gereift war. Die Kruzifixe des jüngeren Berlinghieri werden noch Anlaß geben, diesen Einfluß etwas näher zu beleuchten; vorerst müssen wir uns an die ältere Form halten, wie sie sich in den Werken des alten Berlinghieri wiederspiegelt. Da wir keine datierte Arbeit dieses Künstlers besitzen, ist es schwer, ein bestimmtes Datum für das Kruzifix in Lucca festzusetzen; aber mit Rücksicht auf die zurückgreifende Tendenz des Künstlers überhaupt sind wir geneigt, das Kruzifix eher einige Jahre später als vor 1200 zu datieren. Das ikonographische Schema findet man ja mit recht unbedeutenden Variationen bei Alberto Sosios Kruzifix in Spoleto (dat. 1187) und im Victoria und Albert Museum in London[6], wieder, ebenso wie bei den ältesten Kruzifixen in S. Francesco und Sta. Chiara in Assisi, die kaum vor dem ersten Viertel des XIII. Jahrhunderts ausgeführt wurden[7]. Der steife repräsentative Christustypus kehrt auch in einigen anderen lucchesischen und pisanischen Kruzifixen wieder, die man mit Wahrscheinlichkeit in das zweite oder dritte

Dezennium des XIII. Jahrhunderts verlegen kann. Berlinghieris Schöpfung gibt somit in ikonographischer Hinsicht nichts neues, aber rein stilistisch enthüllt sie ein Streben nach linearem Expressionismus, das wir nach Kenntnis der weiteren Entwicklung dieser Stilrichtung bei den Söhnen besser zu schätzen lernen werden. Diese ausgesprochene lineare Manier ermöglicht es auch, Berlinghieris Hand bei manchen anderen Kruzifixen wieder zu erkennen.

Unter diesen soll in erster Linie ein Kruzifix von bedeutender Größe hervorgehoben werden, das vormals der Kirche San Donnino in Lucca gehörte, aber jetzt bei Professor Rutelli in Rom deponiert ist[7]. Der Gekreuzigte ist hier ungefähr in derselben Haltung wie auf dem signierten Kruzifix dargestellt, doch kann man beobachten, daß die seitliche Drehung des Körpers, die dort ganz unbedeutend war, in der Zeichnung der Bauchpartie stärker entwickelt ist; man kann bei diesem letzteren Kruzifix beinahe von einer Ausbiegung der rechten Hüfte, sowie von einer Drehung des Bauches und der Knie nach derselben Richtung sprechen. Das byzantinische Schema ist also etwas fühlbarer, wenn auch nicht ganz vorherrschend. Zu beiden Seiten von Christus stehen Maria und Johannes in ähnlichen Stellungen wie früher, aber ihre Gebärden haben an Ausdruck gewonnen. Johannes führt seinen Mantel zu den Augen, um seine Tränen zu trocknen; Maria hebt auch den Mantel mit einer Hand gegen das Gesicht, deutet aber mit der anderen auf den Gekreuzigten. Unterhalb dieser Figuren sieht man in viel kleinerem Maßstabe die Darstellung der zwei gekreuzigten Schächer; sie sind jedoch nicht an dem Kreuze festgenagelt wie Christus, sondern stehen mit auf dem Rücken gefesselten Händen vor einer Art hoher Pfähle, deren Querbalken in der Hüfthöhe der Figuren liegen. Derartig gefesselte Schächer werden von dieser Zeit an bleibende Motive in der lucchesischen Kreuzigungsdarstellung, sie bilden ja auch einen wirkungsvollen Kontràst zu dem großen, triumphierenden Christus, klein und erbärmlich, wie sie in ihren erniedrigten Stellungen sind. Auf den Tafeln der Querarme sind wieder die Evangelistensymbole dar-

gestellt, wenngleich etwas zusammengedrängter, als im vorhergehenden Falle, weil die gemalten Kreuzarme etwas hervorragen; auf der oberen Abschlußplatte Christus Pantokrater in Halbfigur zwischen zwei Engeln, die jedoch trauernd dargestellt werden und danach eher mit dem Gekreuzigten, als mit dem in seine himmlische Herrlichkeit erhobenen Christus in Verbindung stehen. Sein Kopf tritt wie ein besonderes Medaillon aus dem Bilde hervor, umgeben von einer großen Reliefglorie.

Dies Kruzifix weist also dem vorhergehenden gegenüber einige ikonographische Modifikationen auf; doch sind diese nicht von besonders eingreifender Natur und widersprechen nicht unserer Annahme, daß die zwei Kruzifixe von derselben Hand ausgeführt sind. Ihre nahe Zusammengehörigkeit scheint bewiesen zu sein durch Übereinstimmung in den Typen und in der Zeichnung der Figuren, sowie durch die Drapierung des Lendenschurzes, obwohl das römische Kruzifix ein etwas späteres Entwicklungsstadium zeigt; die Proportionen sind etwas länger gezogen, die Zeichnung ist etwas fließender, und überdies hat der Künstler versucht, einen gewissen Schmerzensausdruck — der allerdings die Karikatur streift — bei den Figuren hervorzuheben. Die künstlerische Qualität ist keinesfalls besser geworden, die Arbeit ist eher etwas flüchtiger und handwerksmäßiger als im vorhergehenden Falle. Die Farbenstimmung ist recht lebhaft, der Goldgrund der Tafel des Kreuzesstammes ist gut erhalten, aber das kräftige Rahmenprofil, welches das Kreuz umgibt, ist mit schwarzer Farbe bemalt.

In kleineren Dimensionen gehalten und im großen und ganzen von feinerer Qualität ist das Kruzifix, das im Bigallo-Museum in Florenz hängt. Es schließt sich ikonographisch nahe an das größere Kruzifix in Lucca an — Maria und Johannes stehen auch hier zu beiden Seiten der steif aufgestellten Christusfigur — aber auf den Abschlußtafeln der Kreuzesarme sind die Evangelistensymbole durch zwei Engel in Halbfigur ersetzt, und unterhalb der Füße Christi erscheint ein krähender Hahn mit den beiden — allerdings beinahe ganz zerstörten — Figuren des Petrus und der Dienerin.

Auf der oberen Abschlußtafel des Kreuzesstammes ist Maria in Halbfigur zwischen zwei Engeln dargestellt, die eine Hand in Gebetstellung erhebend; darüber in einem Medaillon ein Brustbild Christi. Der Sinn ist deutlich: Christi Verherrlichung, seine Aufnahme in den Himmel im Gegensatz zu seiner Erniedrigung am Kreuze. In dem jetzigen Zustande der Malerei scheint es, als ob die Linienbetonung hier weniger ausgeprägt wäre, als an dem lucchesischen Kruzifix; aber das kann bis zu einem gewissen Grade darauf beruhen, daß die Figuren von einer dicken Schmutzschicht bedeckt sind. An der Drapierung von Christi Lendentuch, sowie an Marias und Johannes' Mänteln kann man jedoch denselben harten und kantigen Linienstil beobachten, den wir auf den vorhergehenden Malereien bemerkt haben. Dieser Stil scheint uns in der Tat ebenso überzeugend wie eine Meistersignatur. Die Manier ist ausgeprägt individuell und enthält trotz aller Versteifung einen Rhythmus, den wir bei keinem anderen Maler dieser Zeit gefunden haben. Die Christusfigur steht gegen ein dunkles Kreuz, um das Bordüren laufen, die aus auf die Spitze gestellten vergoldeten Quadraten bestehen — vollständig in Übereinstimmung mit den Bordüren des Ottolinschen Kruzifixes in Rom. Die große Glorie um Christi Kopf hat zwar keine plastischen Strahlen und keinen Platz für schmückende Glasperlen, aber sie ist in hohem Relief ausgeführt und etwas vornüber geneigt, wie an den beiden vorher erwähnten Kruzifixen. Diese schräge Stellung der Glorie ist wohl dadurch hervorgerufen, daß man die Kruzifixe etwas vornüber geneigt aufzustellen pflegte, entweder auf die Chorschranke oder auf einen Balken, der den Chor von dem Langhaus trennte. Erst in späterer Zeit wurden sie oberhalb des Altars angebracht: man sieht sie also nunmehr in der Regel in einer etwas zu tiefen Stellung.

Von den Malereien, die wir bisher behandelt haben, dürfte das lucchesische Kruzifix das früheste sein; es zeigt den Stil des Künstlers in seiner primitivsten Form. Die Kruzifixe in Rom und Florenz machen den Eindruck, in stilistischer Hinsicht weiter vor-

geschritten zu sein, wenngleich die Unterschiede ziemlich unwesentlich sind. Die Malereien gehören alle der gleichen frühen Zeitperiode der Tätigkeit der Familie Berlinghieri an.

IV

Bedeutend größere Fortschritte in ikonographischer und expressionistischer Hinsicht zeigen ein paar andere Kruzifixe, die in diesem Zusammenhange genannt werden müssen, da deren stilistische Zusammengehörigkeit mit dem alten Berlinghieri unbestreitbar ist. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß er sie selbst gemalt hat. Eine derartige Annahme ist verlockend, aber schwer zu beweisen, insbesondere mit Rücksicht darauf, daß Berlinghieri zwei Söhne hatte, die wahrscheinlich schon in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts in dem Atelier des Vaters mitarbeiteten. Wir können wohl mit relativer Bestimmtheit annehmen, daß die Kruzifixe nicht von Bonaventura Berlinghieri, dessen Manier durch eine signierte Arbeit bekannt ist, ausgeführt wurden, aber man könnte sich wohl denken, daß sie frühe Arbeiten des Barone Berlinghieri waren, der nach den vorher zitierten Dokumenten mehrere Kruzifixe ausgeführt hat. Da uns aber ein fester Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des Stiles dieses Künstlers fehlt, ziehen wir es vor, diese Kruzifixe als Arbeiten aus dem Atelier des alten Berlinghieri anzuführen, von ihm selbst oder unter seiner unmittelbaren Aufsicht von seinem älteren Sohne ausgeführt.

Diese beiden Kruzifixe befinden sich in zwei Dorfkirchen in der lucchesischen Provinz, das eine in Villabasilica, das andere in Tereglio[8]. Keines derselben ist bisher photographiert worden, was teils auf ihre entlegenen Aufbewahrungsorte, teils darauf zurückzuführen ist, daß sie unter schmutzigem Glas von entstellenden barocken Rahmen eingefaßt sind. Die einzige Reproduktion, die wir zeigen können, ist also eine Zeichnung des Kruzifixes in Tereglio, die an Ort und Stelle, aber in recht großer Hast ausgeführt

wurde; sie ist nur darauf berechnet, die Hauptlinien der Komposition wiederzugeben und eine ungefähre Vorstellung von dem Stil zu vermitteln. Beide Werke haben wohl ursprünglich als Triumphkruzifixe gedient, sind aber nunmehr über Seitenaltäre gestellt. Sie zeigen den Gekreuzigten in ungefähr natürlicher Größe. Das Tereglio-Kruzifix ist von einem reich skulpierten ovalen Barockrahmen, der aus schwebenden Cherubim und breiten, goldenen Strahlen besteht, eingefaßt, und wird durch kleine in Blei gefaßte Glasscheiben verdunkelt. Der Kreuzesstamm und die äußersten Teile der Arme sind also unmöglich zu sehen, aber soweit ich bemerken konnte, war die Malerei unter der Verkleidung relativ gut erhalten. Dies kann man dagegen von dem Kruzifix in Villabasilica nicht behaupten; es ist sowohl an den Seiten, wie auch an den Kreuzarmen bedeutend abgeschnitten, um in eine Malerei des XVII. Jahrhunderts hineinzupassen, die jetzt seinen wenig zweckentsprechenden Rahmen bildet. Der Kreuzesstamm ist auch bis zu der Figur abgeschnitten, so daß dabei sogar ein Teil des Lendentuches verstümmelt worden ist. Maria und Johannes sowie Figurenszenen, die sich vielleicht zu beiden Seiten Christi befunden haben, sind natürlich ganz und gar verloren gegangen.

Christus wird wie an den früheren Kruzifixen dargestellt: er steht auf dem Suppedaneum mit den Füßen im Winkel und blickt mit offenen Augen auf den Beschauer. Aber in der Körperhaltung verspürt man jetzt eine Tendenz zur Bewegung. Die Beine sind deutlich differenziert, das linke stützt etwas mehr als das rechte und infolgedessen ist die Hüfte ausgeschweift. Der Oberkörper ist schwach und steif, aber der Kopf ist merkbar nach vorn geneigt, was auch durch die Ausarbeitung des Nimbus im schrägen Relief betont wird. Hier kann man also bis zu einem gewissen Grade den Einfluß des byzantinischen Kruzifixustypus bemerken, obgleich die Figur immer noch eher „triumphierend" als leidend ist: die Bewegung ist bisher äußerst schwach. Die Modellierung des Rumpfes und der Extremitäten ist auch etwas kräftiger als an dem Lucca-Kruzifix. Der Kopf ist besser im Verhältnis zum Körper propor-

tioniert und weniger langgestreckt als früher, aber den Gesichtstypus erkennen wir deutlich wieder: er zeigt dieselbe lange, schwach gebogene Nase, große mandelförmige Augen und den kleinen, von schwachem Schnurrbart und kurzem Vollbart umgebenen Mund, den wir erst an dem lucchesischen Kruzifix kennengelernt haben. Noch bedeutungsvoller als stilistisches Kriterium zur Bestimmung des Meisters ist indessen das Lendentuch mit seinen scharf gebrochenen, rinnenförmigen Falten, seinen Zickzack-Konturen und dem großen Knoten vorn. Die ornamentalen Bordüren sind dieselben wie in Lucca. Das Verhältnis des Kruzifixes zu früheren und späteren Berlinghieri'schen Arbeiten ist schwer in jedem Detail zu bestimmen, solange keine photographische Abbildung vorliegt; aber nach meinen Aufzeichnungen, die ich im vorigen Sommer vor dem Bilde gemacht habe, stimmt der Typus sehr gut mit dem vom alten Berlinghieri signierten Kruzifixe überein, nur zeigt der Körper mehr Ausbiegung (in byzantinischem Stil) und eine etwas weichere Formenbehandlung. Kurz, das Kruzifix ist eine Übergangsarbeit, die eventuell von dem alten Berlinghieri, oder wenigstens in seinem Atelier, ausgeführt sein könnte. Als ein approximatives Datum möchte ich das dritte Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts vorschlagen.

Das Kruzifix in Tereglio muß ungefähr zur gleichen Zeit ausgeführt sein, es spiegelt dasselbe Stadium der Stilentwicklung wieder. Es ist nicht verstümmelt und abgeschnitten, wie das Schwesterbild in Villabasilica, aber es scheint doch Schaden und plumpen Restaurationen nicht entgangen zu sein. Der Kopf Christi ist sehr übermalt und der obere Teil der Johannesfigur ist beschädigt. Möglicherweise sind auch andere Schäden vorhanden, wenn sie auch durch das schmutzige und kleinfenstrige Glas, hinter dem sich die Malerei befindet, schwer zu entdecken sind. Die Christusfigur steht auf dieselbe Art, wie bei dem Villabasilica-Kruzifix, hauptsächlich auf dem linken Beine ruhend, mit etwas ausgeschweifter Hüfte und zur Seite geneigtem Kopfe, so daß der Körper einen schwachen S-Rhythmus bekommt. Die Formenmodellie-

rung ist auffallend gut, die Konturen äußerst kräftig, die Linien besitzen einen bedeutenden Ausdruckswert. Das Lendentuch ist auf dieselbe Art und Weise wie früher aufgeschürzt mit einem großen dekorativen Knoten vorn, von dem ein Zipfel mit einer ovalen Schlinge gerade herunterfällt. Dieses Detail kehrt in mehreren späteren Berlinghieri-Arbeiten wieder. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Figur in formaler Beziehung entwickelter ist, als z. B. das signierte Kruzifix in Lucca. In welchem Maße dies auch von dem Gesichtstypus gilt, ist jetzt schwer zu entscheiden, da dieser nicht ganz erhalten zu sein scheint. Indessen könnte man hier auch an einen jüngeren Maler denken, der den Fußspuren des älteren gefolgt ist.

Zu beiden Seiten der Christusfigur sind Maria und Johannes dargestellt; zwei trauernde Figuren, den vorgeneigten Kopf in die Hand gestützt und in lange, steife Gewänder gekleidet. Unter diesen Figuren sieht man zwei kleinere Szenen: die Gefangennahme Christi, sowie die drei Marien am Grabe Christi. Die illustrativen Passionsbilder gewinnen also jetzt ihren Eingang in die Kruzifixe; wir werden sie in bedeutend größerem Umfange bei manchen anderen lucchesischen Kruzifixen finden, ebenso auch bei späteren Berlinghieri-Arbeiten. Vorläufig ist man in illustrativer Hinsicht relativ zurückhaltend. Auf den Tafeln der Kreuzarme sind die Evangelistensymbole in direktem Anschluß an das früheste Schema dargestellt. An dem oberen Abschlußbilde des Stammes sieht man Christus als Pantokrator zwischen zwei Engeln. Die Ornamentbänder erkennen wir von dem lucchesischen Kruzifix wieder, sie sind aus stilisierten doppelseitigen Topfformen zusammengesetzt und mit weißen Konturen auf dem dunklen Hintergrunde ausgeführt.

Soweit wir ohne direkte, auf Photographie gestützte Vergleiche beurteilen konnten, muß dieses Kruzifix um dieselbe Zeit wie das in Villabasilica und wahrscheinlich durch dieselbe Hand entstanden sein. Beide sind Übergangsarbeiten im Berlinghieri-Stil.

V

Es dürfte vielleicht angebracht sein, hier ein kleines Intermezzo zu erwähnen, das gewisse lucchesische Kruzifixe betrifft, die man, wenn sie auch keinem der Berlinghieri mit voller Bestimmtheit zugeschrieben werden können, doch nicht ganz bei der Behandlung dieser Maler übergehen kann. Denn teils hat man das eine oder das andere zeitweise den Berlinghieri zuerkannt, teils haben sie dadurch Bedeutung, daß sie die Kunstentwicklung in Lucca zu der gleichen Zeit beleuchten. Wir denken an die Kruzifixe in Sta. Giulia, S. Michele und Sta. Maria dei Servi, welche im großen und ganzen eine homogene Gruppe bilden, auch wenn sie untereinander kleinere stilistische Variationen aufweisen. Diese Kruzifixe sind im übrigen berühmter als die bereits besprochenen und werden in der älteren Literatur als Berlinghieris Werke ausführlicher behandelt; dies gilt hauptsächlich von jenen, die sich in S. Michele und Sta. Giulia befinden. Ridolfi und Telesforo Bini haben ihnen Spezialuntersuchungen gewidmet und Crowe und Cavalcaselle beschreiben sie recht ausführlich; aber merkwürdigerweise hat man dabei ihren gegenseitigen Zusammenhang übersehen[9]. Das San Michele-Kruzifix datieren diese Schriftsteller in das XI. Jahrhundert, das Sta. Giulia-Kruzifix in die Mitte des XII. Jahrhunderts und das Sta. Maria dei Servi-Kruzifix, welches, wie behauptet wird, schlecht erhalten sein soll (in der Tat ist es von allen dreien am besten erhalten) wird mit einem Kruzifix in San Donnino aus dem XIII. Jahrhundert zusammengestellt. Nach unserem Ermessen können sie alle in den Anfang des XIII. Jahrhunderts gesetzt werden. Wie nahe sie sowohl ikonographisch, wie auch stilistisch miteinander zusammenhängen, soll aus dem Folgenden hervorgehen.

Das historisch berühmteste von diesen drei Kruzifixen befindet sich auf dem Hochaltar der kleinen Kirche Sta. Giulia. An dieses knüpft sich nämlich die Legende von einem Wunder: der Gekreuzigte soll Bluttränen vergossen haben, als ein wilder Geselle in die Kirche stürzte und, um seinem Zorn über beim Hasard-

spiel verlorenes Geld auf diese Weise Luft zu machen, einen Stein gegen das Kruzifix warf und Christus dabei an einem Auge verletzte. Das linke Auge Christi ist noch beschädigt, obwohl die Figur im übrigen stark restauriert ist. Telesforo Bini, der dieser Lokaltradition eine ausführliche Untersuchung angedeihen ließ, hat die Wahrscheinlichkeit eines derartigen Ereignisses, das um 1230 oder kurz vorher stattgefunden haben soll, nachgewiesen. Während des folgenden Jahrzehntes leisten drei Luccheser Eide darauf, daß sie sich nicht mit Hasardspiel beschäftigen. Die Angabe hat keinen absolut historischen Wert, verdient aber doch als sekundäre Wahrscheinlichkeitsursache für die Datierung des Sta. Giulia-Kruzifixes vor 1230, angeführt zu werden.

Diese Datierung wird auch durch den allgemeinen künstlerischen Stileindruck unterstützt; das Kruzifix ist ebenso primitiv, wie das Werk des alten Berlinghieri. Die Hauptfigur ist wohl tatsächlich noch etwas steifer, als bei Berlinghieri; sie erinnert eigentlich mehr an Alberto Sosios Crucifixus (1187), oder an gewisse pisanische Kruzifixe, die in dem folgenden Kapitel besprochen werden. Christus steht steif wie ein Stock, aber mit auf die Seite geneigtem Kopfe, von Ausdruck kann man kaum reden. Die Schultern und die Brust, sowie die Hüftpartie sind kräftig entwickelt, die Beine etwas übereinandergelegt, so daß die Figur nach unten zu spindelförmig verjüngt ist. Der Kopf ist rund und klein im Verhältnis zum Körper, der groß und schwer wirkt, und in hohem rundem Relief ausgearbeitet ist. Im Gegensatz zu Berlinghieris linearem Stil finden wir hier also eine plastische Formenbehandlung, die beinahe zu beabsichtigen scheint, Skulptur nachzuahmen. Ganz exakte, den Stil betreffende Schlußfolgerungen können wir aus diesem Kruzifix nicht ziehen, denn es hat eine gründliche Restauration durchmachen müssen; die ganze Figur ist mit einer dunkelbraunen Ölfarbenglasur überzogen und das helle, mit einem vergoldeten Gürtel befestigte Lendentuch hat einen allzu malerischen Charakter bekommen. Durch weiteres Studium des anderen Kruzifixes aus derselben Gruppe werden wir jedoch finden, daß der

Stil wirklich plastisch modellierend ist; der Künstler hat kein Bedürfnis nach strengerer linearer Stilisierung, nicht einmal bei dem Lendentuche.

Zu Seiten Christi treten wieder Maria und Johannes auf, zwei Gestalten in langen, faltenreichen Gewändern, die eher als die Mittelfigur die Gedanken auf Berlinghieri lenken können. Unter ihnen sind die beiden Schächer dargestellt, die Hände hinter die Kreuzarme gebunden und von Henkern geprügelt. Der gute Schächer zeigt merkwürdigerweise weibliche Formen. Noch tiefer unten auf der breiten Tafel des Kreuzstammes sieht man die Grablegung Christi nebst den drei Marien am Grabe; zwei figurenreiche Szenen, die auf eine ziemlich willkürliche Art in die allzu engen Felder hineingepreßt sind, so daß die Figuren teilweise verstümmelt wurden. Diesen Seitenpartien fehlen überhaupt dekorative Klarheit und Zusammenhalt, und sie tragen nicht zur Hebung des künstlerischen Effektes des Ganzen bei. Die Komposition wirkt etwas matt, und da das Kruzifix außerdem schlecht restauriert und in einem quasi gotischen Marmortabernakel aufgestellt ist mit gewundenen Säulen, die die Kreuzarme und die oberste Tafel am Kreuzstamme abschneiden, so ist es nicht zu verwundern, daß der künstlerische Effekt dieses berühmten Kruzifixes nunmehr ein ziemlich schwacher ist.

Bedeutend besser erhalten ist das Kruzifix, das jetzt in der Sakristei in Sta. Maria dei Servi hängt. Es ist zwar stellenweise etwas abgenutzt, aber unberührt von späteren Restaurationen; seine relativ helle Farbenstimmung in Blaßblau, Rotbraun, Grau und Gold hat einen matten vornehmen Aquarellton. Der dekorative Effekt ist überhaupt besser geglückt, als an dem Sta. Giulia-Kruzifix, die Komposition reicher, der Kontur ist etwas bewegter durch den bogenförmigen Abschluß der Kreuzarme und des Stammes. Christus ist ganz auf dieselbe Art dargestellt, wie bei dem Sta. Giulia-Kruzifix, und das Bestreben des Künstlers, die Körperformen mit plastischem Relief und Abrundung wiederzugeben, zeigt sich hier in noch greifbarerer und primitiverer Form; die

Brustmuskeln sind wie zwei runde Beulen hervorgehoben, die Rippen sind sorgfältig beschattet, der Bauch eingesunken. Der Lendenschurz ist mit einem vergoldeten Band befestigt und in ganz dünnen Falten drapiert; er macht beinahe den Eindruck eines Futterals. Der kleine runde Kopf hat ganz denselben Typus, mit großen ellipsenförmigen Augen, scharfer Nase und Knebelbart, wie an dem Sta. Giulia-Kruzifix. Die zwei Figuren sind offenbar nach demselben Modell und wahrscheinlich von derselben Hand gemalt worden, denn die Verschiedenheiten, die hier vorliegen, sind wohl durch die ziemlich gründliche Restauration, die das Giulia-Kruzifix durchgemacht hat, zu erklären. Die kleinen figuralen Szenen an dem Servi-Kruzifix sind insofern verändert, als hier in den zwei obersten Feldern vier Figuren statt zweier angebracht worden sind; Maria und Johannes stehen an der einen Seite von Christus und — als Gegenstück zu ihnen — auf der anderen Seite die beiden anderen Marien. Die Geißelung der Schächer, die Grablegung Christi und die Frauen am Grabe sind auch etwas klarer und sorgfältiger ausgeführt als an dem Sta. Giulia-Kruzifix. Die Arme des gemalten Kreuzes sind von ornamental stilisierten Blumenformen abgeschlossen; die Symbole der Evangelisten auf den Tafeln der Kreuzarme sind etwas weiter nach innen placiert, oberhalb und unterhalb der Hände Christi. Die Ausführung erinnert unleugbar an Miniaturkunst, sowohl durch die recht fein detaillierte Zeichnung, wie auch durch die etwas trockene Farbengebung; hier vermißt man beinahe in noch höherem Maße als beim Sta. Giulia-Kruzifix einen zusammenhaltenden linearen Rhythmus, aber der dekorative Effekt ist besonders ansprechend, nicht zum mindesten dank dem feinen grauschimmernden Kolorit.

Das dritte Kruzifix aus dieser Gruppe entzieht sich nunmehr einer eingehenden Detailuntersuchung, seitdem es in schwindelnder Höhe unter dem Gewölbe der uralten S. Michele-Kirche hängt, wo die Beleuchtung ziemlich schwach ist. Wir sind jedoch in der Lage, eine Photographie vorzulegen, die, wenn auch von ferne aufgenommen, eine Vorstellung von dem Hauptelemente der Kom-

position geben kann. Im übrigen weisen wir auf dieBeschreibungen hin, die sowohl Michele und Enrico Ridolfi, als auch Cavalcaselle von diesem Kruzifix gegeben haben. Der erstere berichtet u. a., daß das Kruzifix 1839 restauriert wurde (was nicht mit besonderer Sorgfalt geschehen sein dürfte) und daß die Hauptfigur in Gipsrelief, die Malereien aber in enkaustischer Technik ausgeführt sind. Den Stil nennt er „assolutamente bizantino" und datiert das Kruzifix ungefähr um das Jahr 1000. Cavalcaselle, der die Datierung in das XI. Jahrhundert aufrecht erhält, beschreibt die Komposition recht eingehend, macht darauf aufmerksam, daß einer der Engel neugemalt ist und sagt, daß der Maler zu plastischen Ausdrucksmitteln griff, um die schwache Wirkung seiner Farben zu unterstützen („per aiutarsi nel colorire imperfetto"). Eine solche Kombination von Plastik und Malerei war jedoch dazumal nicht ganz ungewöhnlich — man findet sie sowohl bei Kruzifixen, wie auch bei Madonnenbildern wieder — und sie ist wohl in erster Linie aus dem Wunsche hervorgegangen, die Hauptfiguren so frei und dominierend wie möglich hervortreten zu lassen. Seitdem wir die Kruzifixe in Sta. Giulia und Sta. Maria dei Servi mit ihrem offenbaren Streben nach körperlichem Relief und Abrundung kennen gelernt haben, wirkt es auch wenig überraschend, eine Arbeit aus derselben Gruppe zu finden, bei der die Hauptfigur wirklich mit plastischen Mitteln ausgeführt wurde.

Die allgemeine Ähnlichkeit zwischen diesem Kruzifix und dem oben beschriebenen aus Sta. Maria dei Servi geht aus den Abbildungen hervor. Die Kreuzesform ist beinahe identisch, eine ungewöhnlich schwere und breite Form, mit reich entwickelten Tafeln am Kreuzesstamme und an den Armen, wie wir sie an anderen, aus der gleichen Epoche stammenden Kruzifixen nicht gefunden haben. Ikonographisch stimmen die beiden Kruzifixe gut überein; die Illustrationen zu beiden Seiten sind dieselben, nur mit dem Unterschiede, daß die trauernden Frauen am S. Michele-Kruzifix fehlen. Die Bilder, welche die gekreuzigten, von Henkern geprügelten Schächer darstellen, die Grablegung und die Marien

am Grabe, sind in beiden Fällen nach denselben Kartons gemalt; die Evangelistensymbole auf den Tafeln der Kreuzesarme, samt der Darstellung von Christi Himmelfahrt auf der oberen Abschlußtafel sind auch ganz auf dieselbe Art und Weise angeordnet. Es muß hinzugefügt werden, daß die Komposition mit dem in einem großen Ring sitzenden Christus (das Weltall symbolisierend) über dem offenen Grabe nicht zu den gewöhnlichen gehört. Sowohl ikonographisch wie auch stilistisch sind diese kleinen Szenen relativ selbständig, und da sie an beiden Kruzifixen übereinstimmen, so scheinen die stärksten Gründe dafür zu sprechen, daß die Arbeiten aus demselben Atelier, eventuell von derselben Hand, stammen.

Die Hauptfigur ist, wie gesagt, in Stuckrelief ausgeführt und bemalt. Die Form ist in der Brust- und Bauchpartie am höchsten und wird gegen die Extremitäten zu dünner. Der spindelförmige Charakter, auf den wir schon bei dem anderen Kruzifix hingewiesen haben, wird also recht deutlich. Der Kopf ist auf einem besonders eingeflickten Stück gemalt. Er ist verhältnismäßig klein und unbedeutend; wir erkennen den Typus der beiden anderen Kruzifixe wieder, ausgezeichnet durch die ungewöhnlich großen ellipsenförmigen Augen, einen scharfen Nasenrücken und einen kleinen Mund mit kleinem Schnurrbart nebst kurzem Knebelbart. Das Lendentuch hat dieselbe futteralartige Form wie am anderen Kruzifix, aber seine Falten sind infolge des plastischen Materials stark stilisiert; der vergoldete Gürtel, mit dem es auf die gewöhnliche Art befestigt ist, ist mit Glasperlen verziert. Die technischen und dekorativen Mittel, die hier verwendet wurden, zeigen deutlich, daß dieses Werk darauf berechnet war, von einer gewissen Entfernung aus gesehen zu werden, aber keineswegs von so weit weg, wie es jetzt hängt. Sein richtiger Platz wäre an einer Chorschranke oder in entsprechender Höhe.

An allen diesen drei Kruzifixen, die wir hier zu einer Gruppe zusammengefügt haben, ist der Gekreuzigte nach dem altertümlichsten ikonographischen Schema dargestellt, absolut steif, hieratisch, triumphierend. Hier gibt es keine Spur von Streben nach

Bewegung oder Ausdruck. Dies ist wohl auch die Ursache für die so frühe Datierung eines dieser Kruzifixe. Unserer Meinung nach ist jedoch keines von ihnen vor 1200 ausgeführt worden, eher etwas später. Vor dem zweiten oder dritten Dezennium des XIII. Jahrhunderts war es nicht gebräuchlich, die Kruzifixe durch illustrative Szenen zu erweitern, und diese kleinen Szenen zeigen einen Figurenstil, der dem vorhergehenden Jahrhundert nicht zugeschrieben werden kann. Es ist möglich, daß hier Miniaturen als Vorbild gedient haben, aber diese waren eher italienischen als byzantinischen Ursprungs. Bei dem Sta. Giulia-Kruzifix hat der Künstler am freiesten und willkürlichsten gehandelt, man könnte beinahe glauben, daß die kleinen illustrativen Szenen in diesem Falle von irgend einer Hilfskraft desselben Ateliers ausgeführt worden sind.

Die Ursache für die an all diesen Kruzifixen beibehaltene steife Stellung, die beinahe als anachronistisch erscheinen kann, dürfte wohl in dem Einfluß des weit berühmten uralten Kruzifixes im Luccheser Dome, das unter dem Namen „il Volto Santo" bekannt ist, zu suchen sein. Dieses Kruzifix ist ein sog. acheropaeta (dessen Gesicht soll laut der Legende von Engeln gemalt und die Figur von Nikodemus skulpiert worden sein), aber leider ist es von späteren Gewändern so sehr verhüllt, daß man keine richtige Vorstellung von dem Stil bekommen kann. Wir hatten also keine Gelegenheit, es zu studieren, aber aus den Abbildungen geht doch zur Genüge hervor, daß es ein frühchristliches Kruzifix vom triumphierenden Typus ist, die Christusfigur in ein Kolobium gekleidet, das Ganze möglicherweise auf ein Modell aus dem VI. Jahrhundert zurückgehend. Die außerordentliche religiöse Ehrfurcht, welche man „il Volto Santo" in Lucca entgegenbrachte, motiviert auch dessen künstlerisch ikonographischen Einfluß auf die lucchesischen Maler, ein Einfluß, der natürlich retardierender Natur sein mußte.

Wer die drei oben behandelten Kruzifixe ausgeführt hat, wissen wir also nicht; aber wir haben Grund anzunehmen, daß es ein lucchesischer Künstler vom Beginn des XIII. Jahrhunderts war,

der jedoch in keiner direkten Berührung zu Berlinghieri gestanden hat. Von solchen kennen wir ja auch ein paar dem Namen nach, und zwar Latharius und Ranuccius (oder Bonuccio) pictores, die in dem oben zitierten Verzeichnis jener lucchesischen Künstler erwähnt werden, die an dem Friedensschluß von Pisa 1228 teilgenommen haben. Da aber keiner dieser Künstler durch irgend welche Arbeiten bekannt ist, so ist eine Identifizierung des Kruzifixus-Meisters unmöglich. Besonders bemerkenswert ist jedoch, daß dieser Kruzifixusstil so wenig Zusammenhang mit dem der Berlinghieri-Familie zeigt. Er erinnert eigentlich mehr an gewisse gleichzeitige Erscheinungen in der pisanischen Schule, Malereien, die von Künstlern ausgeführt wurden, die scheinbar mit der Miniaturkunst in sehr naher Berührung standen. Direkte Nachfolge in Lucca hat diese Stilrichtung auch nicht gefunden, was vielleicht darauf beruht, daß die lineare Manier der Berlinghieri doch die kräftigere und entwicklungsfähigere war.

VI

Wir können es als Tatsache ansehen, daß der alte Berlinghieri nicht nur Kruzifixe, sondern auch Madonnen gemalt hat, obwohl vorläufig noch kein signiertes, oder durch Dokumente bestätigtes Madonnenbild von ihm bekannt geworden ist. Wie sein Madonnenideal aussah, welche Kompositionsformen er mit Vorliebe anwandte, können wir also nur mit Hilfe von stilkritischen Attributionen entscheiden, die in einem derartigen Fall mit gewisser Reverve angewendet werden müssen. Berlinghieris linearer Stil hat wohl einen persönlichen Stempel, aber er zeichnet sich nicht durch feinere individuelle Nuancen aus und wird in den Arbeiten der beiden Söhne mit mehr oder weniger deutlichen Modifikationen fortgesetzt. In mehreren Fällen müssen wir uns eher mit der Feststellung des Ateliers, als mit der der individuellen Hand begnügen, was ja bei so frühen und so objektiv arbeitenden Künstlern, wie es die in

Frage stehenden sind, als das Wichtigste angesehen werden muß. Die charakteristischen Typen und stilbildenden Methoden waren ja in der Regel gemeinsames Eigentum des Ateliers oder der Familie.

Die altertümlichste der Madonnen, die hier in Frage kommen, ist ein kleineres Bild, das der Dorfkirche S. Andrea in Rovezzano, nahe bei Florenz, angehört. Die Erhaltung des Bildes ist leider ziemlich schlecht. Das Format ist verändert durch Hinzufügung eines lünettenförmigen Stückes oben; ursprünglich hat der Kopf der Madonna die obere Bildkante überragt. Der Hintergrund ist auch völlig neu vergoldet, der Nimbus der Madonna ist erneuert, die Köpfe der Engel sind teilweise übermalt und auch die Hauptfiguren waren Gegenstand umfassender Reparaturen. Das ursprüngliche einfache Rahmenprofil wurde durch eine geblümte Barockleiste ersetzt. Eine richtige Bewertung der künstlerischen Bedeutung des Bildes wäre erst nach Befreiung von den Übermalungen möglich; augenblicklich sind wir auf das Stadium der Komposition, des Typus und der Faltenbehandlung angewiesen, die ihren ursprünglichen Charakter beibehalten zu haben scheinen.

Die Madonna wird als Himmelskönigin dargestellt, sie sitzt ganz en face auf einem Thron, den Knaben gerade vor sich haltend. Der Kompositionstypus, welcher in der frühchristlichen Kunst den Namen „Hypsolytera“ oder „Kathedra“ erhielt, weil Maria hier die „sedes sapientiae“ (den Sitz der göttlichen Weisheit) repräsentiert, dürfte wohl teils durch den Einfluß der spätantiken, sog. Pietasbilder[10] ausgebildet worden sein — römische Kaiserinnen mit einem Kind im Arme darstellend (z. B. auf Münzen) —, teils auf Grund weit früherer morgenländischer Darstellungen von Muttergöttinnen, ob sie nun Isis, Istar, Kybele, Dea Syria oder anders hießen[11]. Die Verehrung der christlichen Mutter Gottes, sowie die Darstellungsformen für diese religiösen Personifikation dürften wohl am frühesten in den syrisch-mesopotamischen Ländern aufgetreten sein, von wo sie Nahrung aus einem viel früher entwickelten, ganz entsprechenden Vorstellungskreise holten. Wann und auf welche

Weise die uralte Muttergöttin in die christlichen Kultgebräuche aufgenommen wurde, ist ein Problem, das hier nicht näher beleuchtet werden kann. Für die künstlerische Darstellung im Bilde haben sicher Statuen klassischer Göttinnen und römischer Kaiserinnen eine gewisse Rolle gespielt. Die letzteren zeichneten sich ja besonders durch ihren repräsentativen Charakter aus und waren außerordentlich geeignete Vorbilder für christliche Himmelsköniginnen, die Verehrung und Anbetung hervorrufen sollten, wie sie bisher Kaiserinnen beanspruchten. Die christliche „Hypsolytera" ist also die direkte Erbin der römischen Kaiserin, sie ist die repräsentativste aller Madonnendarstellungen. Unter frühen Beispielen solcher Himmelsköniginnen möge hier nur an die älteste Madonnenmalerei im Chore der Sta. Maria Antiqua in Rom erinnert werden, welche Wilpert sogar noch in das V. Jahrhundert datiert. Sie tritt schon auf zahlreichen römischen und byzantinischen Monumenten auf, vorzugsweise im Chore der Kirchen, wo sie in monumentalster Form, auf die dominierendste Art erscheinen sollte. Unter den frühesten und schönsten Beispielen aus der byzantinischen Kunst verdient die thronende Madonna im Mittelschiff von S. Apollinare Nuovo in Ravenna aus dem VI. Jahrhundert und die etwas spätere, wenn auch ikonographisch ähnliche Mosaikdarstellung in der Apsis des Domes von Parenzo genannt zu werden. Tikkanen hat in seiner lebhaften Charakteristik der verschiedenen Madonnentypen solcher Himmelsköniginnen hervorgehoben, daß die steife Haltung und die ausgeprägte Symmetrie darauf abzielten, den „Eindruck von einer in sich verschlossenen, unergründlichen und unzugänglichen Heiligkeit"[12] hervorzurufen; aber diese Deutung dürfte einen verhältnismäßig vorgeschrittenen Ideenkreis widerspiegeln. Zu Anfang legte man wohl kaum so viel Tiefsinn in diese Madonnen. Das strenge und übernatürliche Gepräge findet man übrigens nur bei den hofmäßigen byzantinischen Bildern ganz entwickelt; auf den italienischen und transalpinen Darstellungen, soweit sie nicht von Byzantinern ausgeführt sind, macht sich doch gewöhnlich das Gefühl für Marias menschliche Natur etwas mehr

geltend — ihre Züge bekommen milderen Ausdruck und trotz des steifen Schemas erkennt man in der Zeichnung doch eine Andeutung davon, daß sie nicht nur der Sitz von Gottes Weisheit und Glauben ist, sondern auch ein lebendes Wesen. Einer Entwicklung des Motives in dieser Richtung kann man in gewissem Grade durch einige Madonnenbilder folgen, die wir im Zusammenhange mit anderen Arbeiten des Berlinghieri-Stils kennen lernen werden. Das Motiv wurde in der Tat in Italien sehr gebräuchlich, wie man auf einer Menge von Malereien, Mosaiken und Reliefs aus dem XII. und XIII. Jahrhundert beobachten kann; und erst am Anfange des folgenden Jahrhunderts weicht es der menschlicheren und intimeren Auffassung der Madonna mit dem Kinde, die der neuen „gotischen" Geschmacksrichtung entsprach.

Von künstlerischem Ausdruck kann ja bei der oben besprochenen Rovezzano-Madonna kaum die Rede sein — wiewohl das Bild nicht ohne individuellen Charakter ist. Das traditionelle Schema ist mit einer gewissen linearen Betonung wiedergegeben, ein Hervorheben von rhythmischen Werten in der Zeichnung, die individuelles Gefühl verraten. Die schlechte Konservierung des Bildes gestattet uns im übrigen nicht, den ursprünglichen dekorativen Effekt richtig zu schätzen; aber gestützt auf das besser bewahrte Madonnenbild, das wir im folgenden beschreiben werden, können wir annehmen, daß auch die Rovezzano-Madonna ursprünglich ein leuchtendes, tiefes Kolorit aufzuweisen hatte, erhöht durch aufgesetzte Lichter und Goldornamente. Nunmehr wirkt der Mantel bräunlich. Er ist auf byzantinische Art über Marias Kopf drapiert, fest über der Brust geschlossen, teilt sich aber über den Knien so, daß hier die grüne Tunika sichtbar wird. Unter dieser tritt bei den Füßen der weiße Chiton hervor. Die Falten sind kantig und hart wie dreieckige Kerbungen und von scharf betonten Zickzack-Linien abgeschlossen (weiß auf dem dunklen Grunde oder schwarz auf hellerem Grundton gemalt). Auf dem Scheitel und auf den Schultern der Madonna leuchten die traditionellen Goldsterne, stilisiert in Gestalt von fünf kleinen Quadraten, die

mit der Spitze gegeneinandergestellt sind; ein Ornamentmotiv, das an verschiedenen Stellen auf dem Kissen des bankartigen Thrones wiederkehrt. Wir erinnern daran, daß Reihen solcher auf die Spitze gestellter Quadrate an den Berlinghieri-Kruzifixen in Rom und Florenz Bordüren bildeten; sie waren sichtlich ein stehendes Motiv in dem Atelier des Künstlers. Die zwei Engel schließlich haben noch mehr als die Madonna durch die Einwirkung späterer Zeit gelitten; die Figuren sind am Rücken abgeschnitten worden und ihre Gesichter sind teilweise übermalt. Die Körperhaltung mit vorgestreckten Händen dürfte am ehesten als Ausdruck für ehrfurchtsvolle Anbetung des Kindes gedeutet werden; aber ob hier noch die zwei Erzengel, Michael und Gabriel, gemeint sind, die in der byzantinischen Kunst in ähnlichen Stellungen zu beiden Seiten der Madonna auftreten, mag dahingestellt bleiben. Sie sind durch nichts besonders ausgezeichnet, weder durch Kostüme noch durch Attribute.

Der Knabe ist, was Typus und Stellung betrifft, ebenso byzantinisch wie die Engel. Er ist in ein Pallium — den alten Prophetenmantel — gehüllt, das möglicherweise vergoldet war, und in eine dunklere Tunika. In der linken Hand hält er sein gewöhnliches Attribut, die Schriftrolle (das heilige Wort), und erhebt die andere segnend (eigentlich sprechend) auf byzantinische Art. Die Stellung kann überraschend wirken, wenn sie auch schon vor langer Zeit in der byzantinischen Kunst ausgebildet war; der Knabe sitzt nämlich vor der Brust der Mutter ohne Stütze. Sie hält zwar die eine Hand unter seinen Fuß und legt die andere Hand auf seine Schulter, aber ganz deutlich ohne das Kind damit zu stützen. Der Künstler hat sichtlich kein Bedürfnis nach einer natürlichen Motivierung der Stellung gefühlt, nur ganz einfach wiederholt, was er auf früheren ähnlichen Bildern gesehen hat [13]. Das Motiv war zwar in der italienischen Kunst schon fünf- bis sechshundert Jahre früher eingebürgert, aber ob dessen erster Ursprung in bewußter Absicht zu suchen ist, oder in einer gewissen künstlerischen Willkür, oder vielleicht in eventueller Unfähigkeit, das Kind in den Armen der

Mutter darzustellen, möge dahingestellt bleiben. Die Absicht wird auf jeden Fall bald genug klar. Bei den frühesten Darstellungen der thronenden Himmelskönigin findet man den Knaben wirklich auf den Knien der Mutter sitzend. Als Beispiel hierfür möge an die Freskomalereien in Sta. Maria Antiqua (V. Jahrhundert) und in den Komodilla-Katakomben (dat. 528) oder an dieselbe Darstellung auf einer der Ampullen in Monza und auf byzantinischen Elfenbeinreliefs aus dem VI. Jahrhundert im British Museum oder im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin [14] erinnert werden. Noch frühere koptische Reliefs mit ähnlichen Kompositionen gibt es im Museum von Kairo und Gizeh. Auf diesen und anderen gleichzeitigen Darstellungen nimmt das Kind eine relativ natürliche und sichere Stellung auf den Knien der Mutter oder auf den Mantelfalten zwischen den Knien ein. Sehr bald beginnt jedoch der Knabe, sich vor die Brust der Mutter zu erheben. Dies kann schon recht deutlich an den Mosaiken des VI. Jahrhunderts in S. Apollinare Nuovo in Ravenna und Parenzo, und später an einer Menge von Malereien und Mosaiken in Italien beobachtet werden; unter ihnen erinnere man sich an die Triumphbogenmosaiken in SS. Nereo und Achilleo in Rom, oder an die von zwei Heiligen umgebene Madonna in der Klosterkapelle bei S. Pudentiana und an die sizilianischen Mosaiken des XII. Jahrhunderts (an den venezianischen Mosaiken ist es hingegen weniger in die Augen fallend). Man kann der Veränderung ebensogut in der italienischen, wie in der oströmischen Kunstsphäre folgen. In Byzanz führte sie zur Darstellung der stehenden Madonna, die das Kind in sitzender Stellung vor ihrer Brust hält und oft von einer Mandorla umgeben ist — dem sog. Kyriotisse-Typus —, in Italien hingegen ist diese Kompositionsentwicklung weniger häufig. Doch werden wir Gelegenheit haben, in folgendem die Bekanntschaft einer solchen Madonna zu machen.

Dadurch, daß der Knabe höher hinauf vor die Madonna gehoben wurde, tritt er stärker hervor und wurde auf etwas dominierende Art der Betrachtung und Anbetung zur Schau gestellt. Die Veränderung hing natürlich mit dem Wunsche zusammen, das

Madonnenmotiv in dieser Richtung zu entwickeln; aber ob sie darin ihren Ursprung gehabt hat, ist ungewiß. Parallel mit der wachsenden Verehrung für den symbolisch-religiösen Inhalt wurde nämlich das Gefühl für die Natur geschwächt. In der italienischen Kunst nimmt das Interesse an der Natur und die Fähigkeit zur Darstellung organischer Figuren in voll motivierten Stellungen während des VII. bis XII. Jahrhunderts allmählich ab, obwohl sich Versuche in entgegengesetzter Richtung unter oströmischem Einflusse bemerkbar machten. Erst am Anfange des XIII. Jahrhunderts beginnen die italienischen Maler jene stärker naturalistische und menschliche Darstellungsart zu erstreben, die in der Kunst nördlich der Alpen, besonders in Deutschland und Frankreich, schon früher verspürt werden konnte. Es liegt indessen in der Natur der Sache, daß die Künstler am altertümlichsten und traditionellsten bei ihren hieratischen Kirchenmadonnen bleiben; bei kleineren, für die häusliche Andacht bestimmten Bildern sind sie in der Regel etwas freier und intimer. Das Madonnenbild in Rovezzano ist also ein Schößling eines sehr alten ikonographischen Stammbaumes, der sich, praktisch genommen, über das ganze Entwicklungsgebiet der christlichen Kunst erstreckt und dessen Wurzeln Nahrung sowohl aus dem fernen Morgenlande, wie auch aus dem Boden der klassischen Antike gesogen haben.

Die Attribution an Berlinghieri wird vor allem durch die lineare Stilisierung mit den stark betonten dreieckigen Falten motiviert, und, wie schon aus dem Gesagten hervorgegangen sein dürfte, bis zu einem gewissen Grade auch durch die Typen. Marias langgestrecktes Gesichtsoval mit der geraden Nase und dem kleinen Munde erinnert an den Christustypus des signierten Kruzifixes, und soweit man von einer individuellen Ausdrucksnuance sprechen kann, scheint uns diese bei den beiden Malereien voll übereinzustimmen.

Derselbe Madonnentypus erscheint auf einem etwas kleineren Bilde in einer schwedischen Privatsammlung wieder. Die Madonna ist hier ganz en face dargestellt, der Knabe in sitzender Stellung

schwebend vor ihrer Brust. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß die Madonna hier ursprünglich in ganzer Figur auftrat, aber nicht sitzend, wie die Rovezzano-Madonna, sondern aufrecht stehend. Es findet sich keine Spur einer Bank oder eines Thrones; die Figur ist ein Stück unterhalb der Knie abgeschnitten. Wir haben also Grund anzunehmen, daß das Bild eine „Kyriotissa" dargestellt hat; die stehende Madonna mit dem Kinde vor der Brust, ein Kompositionstypus, der seinen Namen von einem berühmten Ikon im Kyroskloster in Konstantinopel erhalten hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat sich diese Komposition, wie Wulff betont, aus dem oben besprochenen Kompositionstypus der thronenden Madonna — Hypsolytera — entwickelt, ist aber nie so allgemein üblich geworden. Wulff meint, daß sie am Übergange vom VI. bis VII. Jahrhundert aufgetreten sei, kennt aber kein früheres Beispiel in großem Format, als die Mosaik-Madonna in der Koimesiskirche in Nicäa, die in die letzte Phase des Bilderstreites datiert werden kann[15]. Vom XII. Jahrhundert kann eine ähnliche Kyriotissa, die sich über dem Hauptportal von S. Marco in Venedig befindet, und ein anderes Mosaik in dem Dome von Torcello angeführt werden. In Italien ist sonst diese Kompositionsform keineswegs gewöhnlich. Mit Rücksicht darauf scheint es auch am glaubwürdigsten, daß Berlinghieri sich bei der Komposition der betreffenden Madonna eines byzantinischen Vorbildes — Miniaturmalerei oder Relief — bedient hat. Eine ziemlich genaue Vorstellung von dem Aussehen des hier angewendeten ikonographischen Modells können wir durch ein kleines byzantinisches Marmorrelief im Kaiser-Friedrich-Museum gewinnen; es stellt eine Kyriotissa vor, die in allem, auch in der Handstellung, mit Berlinghieris Madonna übereinstimmt[16].

Die Kleidung der Madonna ist ebenso byzantinisch wie die Kompositionsform. Ihre dunkelrote Palla ist wie eine Kapuze über den Kopf gezogen und auf der Brust dicht geschlossen. Darunter trägt sie eine smaragdgrüne Tunika und auf dem Kopfe eine blaue Haube. Der Mantel des Knaben zeigt die Spur eines oxy-

dierten Silbertones, seine Glorie ist mit einem zinnoberroten Kreuz geschmückt. Das Christuskind ist übrigens nicht segnend dargestellt, sondern hat die rechte Hand zur Gebetgeste erhoben, wie an der Mosaikmadonna in S. Apollinare Nuovo, und zeigt mit der Linken ein Kreuz. Auch in diesem Teile hat also die Darstellung einen weniger üblichen, symbolisch-repräsentativen Charakter. Das Bild ist, sowohl was die Absicht, als auch die Ausführung betrifft, hieratischer und hat einen strenger dekorativen Charakter als die Mehrzahl italienischer Madonen aus dem XIII. Jahrhundert.

Die Farben sind merkwürdig tief und kräftig. Auf dem Grundton der grünen Tunika und des roten Mantels hat der Künstler die Vertiefungen der Falten mit schwarzen, bzw. dunkelbraunen breiten Linien angegeben und ihre erhöhten Partien mit Linien in der Farbe des Grundtones, aber in einer weit helleren Nuance. Um die Farbenwirkung noch mehr zu erhöhen, hat er kleine viereckige Goldsterne über den Mantel gestreut; den Scheitel und die Schultern der Madonna schmückt er mit größeren Sternen derselben Art wie auf dem Rovezzano-Bilde. Der nunmehr ganz und gar abgenutzte Grund ist vollständig mit eingravierten Ornamenten bedeckt, die vielleicht teilweise symbolische Bedeutung haben. Innerhalb eines etwas unregelmäßigen Flechtwerkes aus eingeritzten Bändern treten nicht nur stilisierte Blattrosetten, sondern auch eine Anzahl kreisrunder und sternförmiger Muster hervor, darauf hindeutend, daß der Künstler sich die Madonna als den Himmelsräumen, Sternen und Sonnen entgegentretend, vorgestellt hat. Heute erinnert der Hintergrund an eine gravierte und stark oxydierte Silberplatte.

Dieses Bild gibt uns einen Hinweis auf die Art, in welcher der obere Teil der Rovezzano-Madonna abgeschlossen war. Der Kopf ragt größtenteils über die Bildkante hinaus und war ursprünglich vielleicht von einer Reliefglorie eingefaßt. Das breite flache Rahmenprofil ist mit demselben Ornament wie der Grund überzogen und im übrigen durch rote und blaue Linien und Ringe in Querzonen eingeteilt. Das Bild ist also vom Anfang bis zum Ende ein

ornamentales Kunstwerk, mit schematisierender Klarheit und Berechnung ausgeführt, in Bezug auf Ziel und Mittel. Der Künstler wollte kein menschliches Motiv darstellen oder schildern, sondern er wollte ein Symbol des Göttlichen wiedergeben, feierlich und streng, aber voll Bedeutung und mit aller Feinheit und Sorgfalt ausgeschmückt, wie es das hohe Motiv verlangte.

VII

Die beiden oben beschriebenen Madonnen dürften aller Wahrscheinlichkeit nach als Arbeiten des alten Berlinghieri bezeichnet werden. Es gibt andere, die auch durch ihren Typ und ihre Faltenbehandlung bis zu einem gewissen Grade seinen Stil verraten, die aber gleichzeitig Abweichungen zeigen, die Zweifel über Berlinghieris Autorschaft erwecken können. Sie zeigen indessen den typischen Berlinghieri-Stil so stark ausgeprägt und in einem so frühen Stadium, daß sie hier gut in diesem Zusammenhange erwähnt werden können.

Die Bedeutendste von ihnen ist eine Madonna in ganzer Figur, die früher in den Uffizien (Nr. 2) hing, aber nunmehr in die Akademie in Florenz überführt ist. Irgendein Künstlername ist, soweit wir wissen, nie mit diesem Bilde verbunden worden. Die Madonna ist sitzend dargestellt, halb nach rechts gewendet, den Knaben in stark nach hinten gebeugter Stellung mit beiden Händen haltend. Der Thronstuhl, auf dem sie sitzt, ist von sehr einfachem Typus; er hat zwar gedrechselte Beine, die auf byzantinische Art mit Blattornamenten verziert sind, aber Verzierung und Konstruktion sind durchaus einfach. Die Lehne ist aus zwei einfachen Stäben gebildet, das verbindende Querstück trägt ein weißes Tuch, das in dünnen Falten über die Lehne und den Thronsitz fällt. Die Madonna ist in eine faltenreiche Tunika gekleidet, die nunmehr einen bräunlichen Ton angenommen hat, und in einen Mantel, der Schultern, Brust und Arme dicht umhüllt, aber die Knie frei

läßt; er fällt nämlich in einem langen schmalen Zipfel zwischen den Knieen zur Erde herab. Auf dem Kopfe hat die Madonna ein Tuch aus durchsichtigem weißen Stoff mit Kantenmuster, Goldborden und langen Fransen, das in steifen, gepreßten Falten auf ihre Schultern fällt; unter ihm können wir die traditionelle blaue Haube wahrnehmen. Die Bekleidung des Knaben hat beinahe den Charakter einer weiten Tunika, ist aber so groß und lose, daß sie beinahe wie eine Kombination von Tunika und Mantel wirkt. Sowohl die Madonna wie der Knabe tragen große dreizackige Kronen, deren schwere massive Form besonders stark durch ihre Ausführung in vergoldetem Gipsrelief hervorgehoben wird. Hingegen sind die Glorien nur in den Grund eingeritzt und heute so abgenutzt, daß man ihr Ornament nicht mehr erkennen kann. Eine eigentümliche Zugabe bilden die beiden kleinen Engel in der oberen Ecke, die, in Halbfigur dargestellt, sich der Madonna zuwenden. Sie sind nicht, wie gewöhnlich, anbetend und aufwartend, sondern trauernd gegeben, indem sie den Mantel zu den Augen heben, wie um ihre Tränen zu trocknen. Derartige Trauerengel haben wir bei anderen Madonnenbildern nicht angetroffen, dagegen aber bei dem Berlinghierischen Kruzifix in Rom. Man kann sich fragen, ob der Künstler eine bestimmte Absicht mit ihnen gehabt hat — etwa eine Hindeutung auf das zukünftige Martyrium des Christuskindes — oder ob er sie ganz einfach gedankenlos aus einer Kreuzigung oder Pietà-Darstellung kopiert hat? Hat er sie wirklich mit einer bestimmten Absicht eingeführt, so bilden sie ein interessantes ikonographisches Einzelmotiv.

Es ist bedauerlich, daß das Bild unten, gerade oberhalb der Füße der Madonna, abgeschnitten ist, denn dadurch sind die Proportionen der Figur noch schlechter geworden. Der große langgestreckte Kopf der Madonna wirkt auf diese Weise plump im Verhältnis zum Körper, besonders zum verstümmelten unteren Teil. Im übrigen ist das Bild verhältnismäßig gut erhalten, wenn auch der Goldgrund abgenützt ist und die Farben einen schmutzi-

gen braunen Ton angenommen haben. Die innere schräggestellte Leiste des einfachen Rahmens ist mit einer äußerst zierlich gezeichneten Akanthusschlinge in Gold ausgeschmückt. Das Bild trägt einen gewissen vornehmen Stempel, trotz aller Unbeholfenheit in Zeichnung und Proportion.

Die Kompositionsform dürfte wohl als eine Abart des traditionellen Hodegetria-Schemas aufzufassen sein, laut welchem Maria mit dem Kinde auf dem linken Arm, mit der rechten Hand gewöhnlich vor der Brust auf das Kind zeigend, dargestellt wurde. Auf Grund des Namens wurde Hodegetria die „wegweisende" Madonna genannt; aber einen solchen symbolischen Sinn dürfte man der Komposition doch nicht beimessen können; sie ist nebst ihrem Namen von einer Ikon (dem Evangelisten Lukas zugeschrieben) in der Hodegon-Kirche in Konstantinopel[17] herzuleiten. Die Hand der Madonna vor der Brust dürfte auch ursprünglich die Anbetung ausgedrückt haben, nicht das Hinweisen auf das Kind. Auf unserem Bilde ist die rechte Hand der Madonna tiefer nach unten verlegt worden als üblich; sie muß als Stütze unter den Beinen des Knaben dienen. Dabei ist sie aber ganz so steif und hindeutend geblieben, wie bei den gewohnten Hodegetria-Madonnen. Die Stellung des Knaben ist ungewöhnlich stark nach hinten gebeugt; er kreuzt die Beine, segnet auf orthodoxe Art und hält die Schriftrolle in der anderen Hand. Diese Motive sind alle byzantinischen Ursprungs, aber die Form, in die sie hier eingegossen worden sind, die Zeichnung des langen und steifen Knaben, zeigt kaum irgend stärkere byzantinische Züge. Auch bei der Madonna hat sich ja der Künstler recht frei bewegt; er hat das Hodegetria-Schema so variiert, wie es in der italienischen Kunst äußerst selten vorkommt. Eine vollständig entsprechende Komposition kennen wir überhaupt nicht, wohl aber einige spätere toskanische Madonnen, die als ihre Sprößlinge bezeichnet werden können, z. B. Coppo di Marcovaldos und des „Magdalenen-Meisters" Werke. Sie unterscheiden sich nur darin, daß die Madonna in den späteren Malereien die Hand nicht unter das Bein des Kindes, sondern unter seinen Fuß

hält. Die Berlinghieri-Madonna steht also mit Rücksicht auf die Handstellung in der Tat dem alten Hodegetria-Vorbild näher als die späteren Bilder des XIII. Jahrhunderts, die aber wieder in anderer Hinsicht stärkere byzantinische Reminiszenzen aufweisen können. Es wurde von mehreren Kennern betont, daß der oben erwähnte, toskanische Madonnentypus sich nicht in Byzanz ausgebildet hat, sondern in Italien durch freie Umschaffung von oströmischen Vorbildern[18]. Wenn sich dies so verhält, gewinnt diese Berlinghieri-Madonna ihr spezielles Interesse als Beispiel für ein vorbereitendes Stadium in der Entwicklung des Motivs. Sie ist eine relativ selbständige Arbeit, natürlich abhängig von früheren oströmischen Arbeiten, nicht zum wenigsten in ikonographischer Beziehung, aber doch mit dem Gepräge eines naiven Provinzialismus in der Auffassung und einer deutlich wahrnehmbaren individuellen Ausdrucksnuance in der Stilisierung.

Den stilistischen Zusammenhang mit dem Werke des alten Berlinghieri finden wir vor allem in dem Typus der Madonna, der an den Christustypus des signierten Kruzifixes erinnert. Die Engel sind, wie gesagt, beinahe mit den Trauerengeln auf der Kreuzstammtafel des römischen Kruzifixes identisch. Auch die harte, lineare Stilisierung der Falten ist so wie auf den Berlinghieri-Bildern ausgeführt. Die Figuren sind lang gezogen, dünn und eckig, aber die lineare Formengebung scheint uns hier etwas ausdrucksvoller und freier, als bei den früher beschriebenen Werken. Der Rhythmus hat eine mehr individuelle Betonung erhalten. Die Persönlichkeit des ausführenden Meisters verschwindet nicht so vollständig hinter dem hieratischen Schema wie bei den früheren Madonnenbildern. Kurzum, wir erkennen den alten Berlinghieri in diesem Bilde nicht recht wieder. Überdies gibt es hier einzelne Motive, wie z. B. die großen Hände mit langen pfriemenähnlichen Fingern, die mit dem, was wir früher an Berlinghieris Werken beobachtet haben, nicht übereinstimmen. Sie erinnern eher an die Hände auf Bonaventura Berlinghieris Malereien, aber im übrigen scheint uns diese Madonna zu primitiv und unentwickelt für

Bonaventura; die Auffassung liegt doch dem alten Berlinghieri näher. Eine ganz sichere Attribution ist wohl kaum möglich, aber das Bild kann mit gutem Grunde als ein Werk aus Berlinghieris Atelier betrachtet werden.

Eine Madonna in Halbfigur, die sehr nahe stilistische Verwandtschaft mit dem oben beschriebenen Bilde zeigte, sah der Verfasser im Sommer 1920 bei einem sizilianischen Rechtsanwalt in Florenz. Man sagte damals, daß sich das Bild früher in einer Kapelle in der Nähe von Empoli befunden hätte; seine weiteren Schicksale sind uns unbekannt. Es zeigte Berlinghieris Stil in der Zeichnung des Gesichtes und der Füße sowie in der Faltenbehandlung besonders deutlich, aber die untere Partie — einschließlich der Füße des Knaben — war stark beschädigt.

VIII

Den natürlichen Ausgangspunkt für ein etwas eingehenderes Studium von Bonaventura Berlinghieris Kunst bildet das verhältnismäßig gut erhaltene Franziskusbild in Pescia, dessen Signatur und Datum auch in der Hauptsache leserlich sind: A. D. MCCXXXV BONAVE(N)TURA BERLI(N)GHIERI DE LUC . . Es war indessen nicht dieses Bild, sondern eine spätere Kopie desselben, die bis in die Mitte des XIX. Jahrhunderts das Wissen über Berlinghieris Kunst vermitteln mußte und sogar Anlaß zu ganz scharfen Fehden über die Stellung der lucchesischen Schule neben der pisanischen und florentinischen gab[19]. Noch im Jahre 1845 beschrieb Michele Ridolfi bloß die Kopie und bildete sie — die damals dem Marchese Montecucoli in Modena gehörte — in seiner Polemik gegen Rosinis weniger freundliche Behandlung der lucchesischen Maler ab[20]. Sechs Jahre später (1851) entdeckten mittlerweile Milanesi und Pini das Originalbild in San Francesco in Pescia und überließen die Sache Ridolfi zur näheren Untersuchung[21]. Ridolfi, der damals Kunstintendant im Herzogtum

Lucca war, führte die Aufgabe auch mit größtem Eifer und Interesse durch. Er befreite Berlinghieris Bild von der Barockmalerei, die es bedeckte und unter der es ganz versteckt und vergessen hing. Er ließ es von Michele Buonori in Konturätzung abbilden und führte es als großen Triumph in der Polemik gegen den pisanischen Kunsthistoriker vor. Ohne diese Waffe, die ihm florentinische Forscher in die Hand gelegt hatten, hätte Ridolfi weder seine Stellung verteidigen, noch auch die ehrwürdigen Traditionen der lucchesischen Schule kleingläubigen Nachbarn gegenüber beweisen können.

Merkwürdigerweise ist dieses Bild bisher kaum so bekannt und geschätzt, wie es verdiente. Es befindet sich in einem kleinen Orte, der ziemlich abseits der großen Heerstraße liegt, und sein Ruf ist nicht durch populäre Photographien verbreitet worden[22], aber es ist sicher nur eine Frage der Zeit, bis es ebensoviel besprochen und abgebildet sein wird, wie Cimabues oder Giottos Werke. Es wurde nur neun Jahre nach Franziskus' Tode von einem Künstler ausgeführt, der dem Franziskanerorden sicherlich nahegestanden hat[23]. Es ist möglich, daß ein älteres Porträt dieser Malerei zugrunde liegt; aber wie dem auch sei, so hat Berlinghieri hier ein Franziskusbild geschaffen, das in der Tat innerlich wahrer und fesselnder als irgend ein anderes Franziskusbild ist. Der künstlerisch religiöse Wert des Bildes ist größer als sein porträthistorischer, doch darf dieser nicht übersehen werden. Es ist interessant festzustellen, daß seine Ähnlichkeit mit dem bekannten Franziskusporträt in Sacro Speco von 1228 auffallend ist. Thode betont besonders, daß die helle Haarfarbe und die Kopfform mit dem älteren Porträt übereinstimmen und fügt hinzu, daß das Bild neben dem frühesten Porträt einen ,,Ehrenplatz" verdient[24]. Außerdem gewinnt es seine besondere historische Bedeutung dadurch, daß es die früheste Serie von Darstellungen aus der Franziskuslegende enthält; nicht nur seine Wundergeschichten, die wir auch auf den frühesten pisanischen Bildern finden, sondern auch zwei Illustrationen zu Franziskus' Leben, so daß dieses Bild zwei-

fellos als Vorbild für zahlreiche Darstellungen von Franziskus und seiner Legende dienen mußte.

Der starke künstlerische Eindruck, der durch diese Franziskusdarstellung hervorgerufen wird, beruht nicht auf irgend einer realistisch porträtartigen Wirkung; im Gegenteil, es ist ein abstraktes Idealbild des seraphischen Heiligen. Die Gestalt ist dünn und langgezogen, in eine glatt fallende schwarze Kutte gehüllt, mit einem Strick umgürtet. Der Kopf ist klein und schmal, die kleinen schwarzen Pupillen leuchten scharf in dem weißen Augapfel; die Wangen sind eingesunken, die Ohren groß und abstehend, das Kinn ist von einem kurzen hellen Bart umrahmt. Dieses abgezehrte, von schwarzer Kapuze eingerahmte Gesicht ist kein gewöhnliches Porträt, sondern ein visionäres Bild, beinahe ekstatisch in seiner strengen starrenden Unbeweglichkeit. Die ganze Erscheinung ist in hohem Grade unkörperlich, man sucht vergebens nach irgend einer Andeutung von organischer Form unter den dichten Falten der langen Kutte und es ist schwer zu entscheiden, ob die Figur steht, oder über dem Erdboden schwebt. Die Hand, die, wie um die mystische Wunde zu zeigen, gehoben wird, ist unnatürlich groß und ihre langen Finger sind schmal wie Pfriemen. Die andere Hand, die das Buch hält, ist leider übermalt. Es mag sein, daß der abstrakte, visionäre Eindruck zum großen Teil eine Folge des primitiven Linienstils des Künstlers ist, einer Manier, die mit seinen begrenzten formellen Kenntnissen in Verbindung steht; aber er hat es verstanden, sich an das Wesentliche bei dem Motiv zu halten und es in einer Form auszuprägen, die er ganz beherrscht. Als Idealdarstellung des heiligen Franziskus steht dieses Bild weit über der Mehrzahl späterer berühmterer Malereien, denn in ihm ist etwas von der Mystik eingefangen, was nie durch äußere Schilderungen erreicht wird, wie geschickt sie auch ausgeführt sein mögen. Der Künstler ist sichtlich von tiefer Ergebenheit für sein Motiv durchdrungen gewesen und hat die unschätzbare Fähigkeit besessen, innere Bedeutung zu erfassen.

An den Seiten der großen Mittelfigur sind zu oberst zwei Engel

in Halbfigur dargestellt, streng frontal, in byzantinischen Gewändern, mit symmetrisch gezeichneten, ausgebauchten Flügeln, so daß sie beinahe den Eindruck von ovalen Medaillons machen. Sie bilden die handgreiflichsten byzantinischen Reminiszenzen auf dem ganzen Bilde. Franziskus' Glorie ist vollständig neu, die Kapuze teilweise verändert.

Unterhalb der Engel folgen dann zu beiden Seiten drei Legendenillustrationen übereinander gereiht, ohne besondere Einrahmung jeder einzelnen Szene. Das erste Bild stellt die Stigmatisierung dar. Das Motiv gehört ja in späterer Zeit zu den allergewöhnlichsten, aber es ist selten so intim und suggestiv gedeutet worden, wie hier. Der kleine schwarz gekleidete Mönch kniet auf dem Berge und blickt zu dem großen Seraphen empor, aber er breitet nicht die Arme pathetisch aus, wie es später gebräuchlich wird, sondern fügt die Hände zusammen, wie zum Gebet. Der Seraph tritt auch nicht gegen ein Kreuz gestellt auf, und keine goldenen Strahlen treffen die Hände und Füße des knienden Mönches. Das Wunder geschieht ohne materielle Instrumente. Der einsame kleine Mann auf dem phantastisch geformten Berge, beschattet von dem großen Seraphen, ruft an und für sich den Eindruck religiöser Extase hervor.

Auf dem zweiten Bilde, der Vogelpredigt des Franziskus, treten die Schwächen des Künstlers augenfälliger hervor.

Seine Stärke liegt überhaupt nicht in der Gruppenkomposition, auch nicht in der Schilderung äußerer Ereignisse oder Erscheinungen. Franziskus ist hier dargestellt, wie er mit zwei Brüdern vor einem Gebäude steht und mit ausgestreckter Hand zu den Vögeln spricht, die sich auf einem Berge versammelt haben. Dies ist eine Ansammlung von ganz kräftig aussehenden Raben und Elstern, die sich als dunkle Silhouetten von dem Berge abheben. der infolge des sehr reichlichen weißen Lichtes beinahe wie schneebedeckt wirkt.

Unterhalb dieses Bildes folgt eine Illustration zu der Erzählung, wie das mißgestaltete Mädchen durch Berührung von Franziskus'

Sarg geheilt wird. Das Ereignis geht in einer Kapelle vor sich, in welcher der Sarg des Heiligen wie ein Altar unter einem sehr einfachen Baldachin aufgestellt ist. Die zwei Mönche, die hinter dem Altare stehen, sprechen mit lebhaften Gebärden mit der knienden Mutter. Hinter ihr drängen sich einige Neugierige, horchend und wartend. Vor dem Altare liegt das kranke Mädchen. Das Resultat dieses Besuches am Grabe des Heiligen sehen wir ganz links, wo die Mutter, mit der gesunden Tochter auf den Schultern, fortwandert.

Als Gegenstück zu diesem Bilde wird zu unterst auf der anderen Seite der Mittelfigur dargestellt, wie zwei Frauen und ein Jüngling durch die Berührung mit dem Altare über dem Grabe des Heiligen von quälenden Teufeln befreit werden. Zwei Mönche sehen diesem Wunder — nach ihren Gebärden zu schließen — mit Erstaunen zu; der eine, der bärtig ist, hat auffallende Ähnlichkeit mit Franziskus, aber er ist nicht mit einer Glorie versehen, wie der Heilige auf den anderen kleinen Bildern. Es ist übrigens eigentümlich, daß hier drei behexte Personen vor den Altar geführt werden; laut Bonaventuras Erzählung wurde nur eine Frau von Teufeln befreit; dies ist auch die gewöhnliche Art der Darstellung. Der Künstler hat sich augenscheinlich eines weniger gebräuchlichen Textes bedient. Die Schilderung ist die am meisten dramatische von all diesen kleinen Illustrationen; die Behexten sind durch eine gewisse groteske Anschaulichkeit charakterisiert, so die Frauen durch entblößten Oberkörper und gebundene Hände. Doch besonders ausgelassene Wildheit in den Bewegungen hat der Künstler nicht zustande zu bringen vermocht. Die plumpen, spätbyzantinischen Gebäude wirken hier besonders aufdringlich; die Auftretenden hätten einen größeren Bühnenraum gebraucht.

Bei der Darstellung der Heilung von Bartholomäus von Narni tritt Franziskus selbst auf. Er fand sich, laut der Legende, an der Badestelle ein, wohin sich der Kranke begeben hatte, um Heilung zu finden, und behandelte hier das von Gicht gelähmte Bein, so daß der gute Bartholomäus mit den Krücken auf dem

Rücken heimwandern konnte. Die Schilderung ist anschaulich; Franziskus umfaßt wirklich mit einer gewissen Kraft das Bein des Jünglings, als er über das Wasserbecken gebeugt steht, aber wechselnden Ausdruck kann man bei dem Kranken weder vor noch nach der Heilung bemerken. So etwas lag noch nicht innerhalb des Strebens und des Vermögens der damaligen Malerei.

Die eigentümlichen maßiven Turmgebäude im Hintergrunde scheinen anzudeuten, daß das Ereignis an irgend einem Teich oder an einem anderen Wasser außerhalb der Stadt vor sich ging.

Das letzte Bild schildert die Heilung von Krüppeln durch Berührung mit Franziskus' Sarkophag. Statt eines Krüppels, der gewöhnlich bei dieser Gelegenheit dargestellt wird, zeigt der Künstler eine ganze Schar kniender Siecher und die Heilung geht durch Berührung mit Franziskus selbst vor sich. Er offenbart sich also auch in dieser Szene nach seinem Tode ungewöhnlicherweise als persönlich Wirkender und faßt den vordersten Krüppel an der Hand. Die zu beiden Seiten des Heiligen stehenden Mönche sind sichtlich äußerst erstaunt über diese Offenbarung des Toten und die Ärzte, denen die Kranken vergebens reichliche Summen bezahlt hatten, ziehen sich etwas verlegen zurück. Ein Mann im Pilgergewand scheint als Begleitung der Krüppel zu dienen. Wenngleich der Künstler eigentlich kein Mienenspiel oder sonst eine individuelle Ausdrucksmodifikation angedeutet hat, so drücken doch die Haltung und die Bewegungen der Figuren kleine Äußerungen ihres wechselnden Gefühlszustandes aus.

Die Anschaulichkeit und Ausdrucksfülle in diesen kleinen illustrierenden Szenen sind um so merkwürdiger, wenn wir bedenken, daß diese Bilder zu den ersten ihrer Art gehören. Jedenfalls ist es bis jetzt noch nicht geglückt, frühere Darstellungen aus der Franziskuslegende nachzuweisen. Aber wenn auch solche vorhanden und dem Künstler bekannt gewesen wären, so scheint es uns dennoch deutlich, daß er seine Kompositionen auf Grund einer selbständigen Auffassung und eines ungewöhnlich lebhaften Gefühls für die wunderbaren Ereignisse gestaltete, die er schildert.

Seine Kompositionen weichen ja auch in mehreren Fällen von den ungefähr gleichzeitigen oder etwas späteren Darstellungen der Franziskus-Wunder ab. Der Künstler muß in einem persönlichen Verhältnis zu diesem speziellen Motivkreis gestanden haben; er hat wirklich einen Ton der Überzeugung und religiöse Stimmung in seine Bilder gelegt, trotz aller formaler Unbeholfenheit. Am wenigsten von allen kann diese Kunst als traditionsmäßig nachbildend und der Wirklichkeit fremd, dem Leben entfernt, bezeichnet werden. Sie hat Nahrung gesogen aus aktuellen Verhältnissen und aus der geistigen Inspiration, die den Franziskanerorden während seiner ersten Periode erfüllte, als der Geist und die Absichten des Stifters noch in Ehren gehalten wurden. Das ist eine Kunst, die eher durch ihre Aufrichtigkeit und Sachlichkeit, als durch bemerkenswerte formale Eigenschaften fesselt. Sie ist in ihrem Wesen volkstümlich und naiv und das, was sie aus byzantinischen Vorbildern geholt hat, bleibt von untergeordneter Bedeutung, nämlich die Landschaften und kulissenartigen Kapellen, Türme und Bauten, die zu den flüchtigst behandelten Elementen in diesen Kompositionen gehören. Der Figurenstil, sowie der Ton der Erzählung sind im höchsten Grade provinziell italienisch. In koloristischer und technischer Beziehung sind wohl auch manche byzantinischen Traditionen erhalten geblieben. Die Farbe hat eine Tendenz nach dem Grellen und Leuchtenden, obwohl sie nunmehr durch die Zeit gedämpft ist. Die Gebäude sind in Olivgrün, Zinoberrot und Braungelb gemalt, die Berge sind braun oder grün und oft mit sehr reichlichen strichartig aufgesetzten weißen Lichtern versehen. Die Mönchsfiguren sind natürlich schwarz, aber unter den übrigen Figuren haben mehrere farbige Gewänder. Die Technik, in einer Grundfarbe zu malen, deren Lichter dann durch weiße, und die Schatten durch schwarze Striche gehoben werden, ist die im allgemeinen von den Malern des XIII. Jahrhunderts in Italien angewendete, und es herrscht wohl kein Zweifel darüber, daß sie diese von byzantinischen Meistern gelernt haben. Aber sie bilden diese Technik in einer dekorativen und mehr expressio-

nistischen Form aus, als sie die rein byzantinischen Malereien gewöhnlich besitzen.

Nichts wäre ungerechter, als den künstlerischen Wert eines solchen oben beschriebenen Bildes aus landläufigen naturalistischen Gesichtspunkten zu beurteilen. Ein Beschauer, der hauptsächlich darauf achtet, daß die kleinen Figuren ausgezogenen Rechtecken auf steifen Stäben gleichen, oder daß die Gesichter gleichförmig sind und kein individuelles Mienenspiel haben usw., kann nie zu einer richtigen Einschätzung des Wesentlichen in dieser archaisch stilisierenden Kunst gelangen. Um den Künstler richtig schätzen zu können, müssen wir uns von Forderungen auf äußerliche Natürlichkeit losmachen, müssen uns in seine Auffassungsart hineinleben und zu verstehen versuchen, was das Motiv für ihn bedeutet hat. Sein Streben war darauf gerichtet, das subjektiv Bedeutungsvolle in einer stark konzentrierten und vereinfachten linearen Ausdrucksform wiederzugeben, welche sich wohl nicht durch reichere Nuancierung auszeichnet, aber doch durch ein gewisses individuelles Gefühl, ein rhythmisches Beherrschen des dekorativen Linienspieles.

Bezeichnend für den Stil des Künstlers ist das Harte, das Dünne und Eckige. Alle Formen — sowohl die Figuren, wie auch die Bauten — sind sehr lang gezogen, man fühlt sich beinahe verlockt zu sagen, ausgepreßt und in die Höhe liniert. Die vertikale Linienrichtung wird also vorherrschend; gegen diese treten natürlich die Horizontalen hervor, aber diese sind im allgemeinen kürzer, während die gebogenen und geschweiften Linien soweit wie möglich vermieden werden (auch auf die Gefahr hin, ,,abgebrochen“ zu wirken). Infolgedessen wirken ja auch die Bewegungen der Figuren oft etwas abgehackt, ungefähr wie bei den Gelenkpuppen. Der Künstler malt nicht mit dem Pinsel im gewöhnlichen Sinne, sondern er zeichnet, und der Rhythmus, dem die Hand folgt, wird leicht staccato. Er drückt sich kurz und sachlich aus, aber seine Ausdruckweise ist von starker Empfindung erfüllt.

Das Franziskusbild in Pescia ist die einzige bis jetzt bekannte

signierte Arbeit von Bonaventura Berlinghieri. Die übrigen Malereien, die hier beschrieben werden sollen, führen wir aus stilkritischen Gründen auf ihn zurück, aber es muß wohl zugegeben werden, daß man in gewissen Fällen zweifeln kann, ob es sich um eine individuelle oder um eine Atelierarbeit handelt. Wie schon hervorgehoben wurde, dürfte Bonaventura anfangs in der Werkstätte seines Vaters gearbeitet haben; später hat er dann, wie aus den früher besprochenen Dokumenten hervorgeht, ein eigenes Atelier gehabt, wo u. a. sein Stiefsohn Lupardo und wahrscheinlich einer der Brüder mitarbeiteten. Wir werden in dem folgenden hauptsächlich zwei verschiedene Bildergruppen unterscheiden und werden die eine auf Bonaventura, die andere auf seinen Bruder Barone zurückführen.

Denselben Stil wie in den oben beschriebenen Illustrationen aus der Franziskuslegende finden wir in drei kleinen Bildern in der Jarves Collection, Yale University, New Haven, Conn. wieder. Auf dem einen ist Christus am Kreuze dargestellt, auf dem zweiten die Kreuzabnahme und auf dem dritten die Trauer um den toten Christus. Sie wurden früher einem unbekannten Künstler des XI. Jahrhunderts zugeschrieben, sind aber in dem neuen Kataloge ausführlich beschrieben und werden als Arbeiten Berlinghieris gewürdigt[26]. Die drei kleinen Bilder sind wahrscheinlich ursprünglich Teile einer größeren Ancona gewesen, aber jetzt willkürlich aufgehängt, das eine über dem anderen in demselben Rahmen. Alle drei Kompositionen sind um ein Y-förmiges (Gabel) Kreuz als Hauptachse gebaut. Warum hier gerade diese Kreuzform angewendet wurde, wissen wir nicht, sie tritt während des XIII. Jahrhunderts sporadisch auf, z. B. an den Marmorkandelabern des Domes in Gaeta, an den zerstörten Fresken in der Silvesterkapelle bei Quattro Coronati in Rom (abgebildet in d'Agincourt, Pl. CI) 1248 datiert, und bei Niccolo und Giovanni Pisano, aber sie findet keine weitere Verbreitung. Besondere Bedeutung wird diese Kreuzform wohl kaum gehabt haben. Möglicherweise hat Berlinghieri sie nur aus Mangel an Raum eingeführt; oder hat er

wirklich ihren vortrefflichen dekorativen Effekt besonders berücksichtigt? Sicher ist, daß ein rechtwinkliges Kreuz hier nicht halb so stark gewirkt hätte, wie das Kreuz mit den aufwärts strebenden Armen. Es erhöht die Bewegungsrichtungen und unterstreicht die emotionelle Grundstimmung.

Auf dem ersten Bilde stehen Maria und Johannes trauernd zu beiden Seiten des Gekreuzigten in ungefähr denselben Stellungen, wie bei dem Kruzifix des alten Berlinghieri. Christus hängt ziemlich tief herunter, zusammengesunken, mit zur Seite geneigtem Kopfe. Die Arme sind nach aufwärts gezogen, der Rumpf auf byzantinische Art ausgeschweift und die Knie stark im Winkel gebogen. Die Figur stützt sich nicht mehr auf die Füße wie früher, sondern hängt an den ausgespannten Armen, während die Füße mit einem Nagel übereinander befestigt sind. Christi Stellung erinnert an die Kreuzigungsdarstellung des Niccolo Pisano auf der Pisaner Kanzel, obwohl in der plastischen Darstellung der Einfluß der französischen Gotik noch unverkennbar ist — ein Einfluß, der sowohl den pisanischen Bildhauer, wie den lucchesischen Maler durch Vermittlung von Franziskanermönchen erreichte, die intime Beziehungen zu Frankreich hatten.

Auf dem zweiten der kleinen Bilder sehen wir, wie der tote und vollkommen steife Christus vom Kreuze abgenommen wird; auf der einen Seite die drei trauernden Frauen, auf der anderen Johannes und der kniende Joseph von Arimathia, während Nikodemus, auf eine Leiter geklettert, sich vornüber über das Kreuz beugt, um den Toten herunterzuheben. Maria und Johannes streicheln die Hände Christi auf traditionelle Art. Auf dem dritten Bilde erhebt sich das Kreuz nackt und deutet mit den Armen wie ein Wegweiser. Christus liegt steif auf einem Sarkophage unterhalb des Kreuzes, Maria umarmt den Toten, Johannes streichelt seine Hand, aber Magdalena und Nikodemus, die an den Schmalseiten des Sarkophages stehen, drücken ihren überschwellenden Schmerz durch heftige Gebärden aus. Die Frau streckt die Hände mit ausgespreizten Fingern nach oben, als ob sie das ganze Kreuz

herunterreißen wollte. Dies ist dieselbe Gebärde, wie sie von einer Anzahl späterer großer Künstler, wie Cimabue und Donatello, bei ähnlichen Szenen angewendet wurde; sie scheint die höchste Steigerung des ausbrechenden Schmerzes und der Verzweifelung wiederzugeben. Hat Berlinghieri diese dramatische Gebärde selbst erfunden? Bestimmt nicht; wir halten sie für byzantinischen Ursprunges, obgleich es uns nicht geglückt ist, frühere Beispiele dafür zu finden. Berlinghieri hat aber verstanden sie richtig zu gebrauchen, das richtige Übermaß von aufbrausenden Gefühlen in die himmelstürmende Frau hineinzulegen.

Diese kleinen Passionsszenen besitzen überhaupt eine bemerkenswerte Ausdruckskraft, trotz der ziemlich summarischen Stilisierung der Figuren. Es ist dem Künstler trotz seiner stark begrenzten Ausdrucksmittel geglückt, das Leid Christi, der am Kreuze stirbt, das Mitgefühl der Personen, die sich der Pflege des Toten annehmen, und die maßlose Trauer an seinem Grabe wirklich auszudrücken. Es zeigt sich hier dieselbe naive anschauliche Darstellungskunst, die wir auch an den Legendenszenen des Franziskusbildes beobachtet haben. Auch die formalen und technischen Übereinstimmungen mit dem signierten Bilde sind voll ersichtlich; die Figuren zeigen dieselben Typen und dieselben langgezogenen rechteckigen Formen; die Konturen werden wie starke schwarze Linien hervorgehoben, die Falten sind hart stilisiert und durch weiße Linien und Punkte gehoben. Auch die eigentümlichen Bauten im Hintergrunde mit schweren Gesimsen, die ein plumpes Blattkyma schmückt, erkennen wir aus früheren Werken wieder. Ihr Ursprung ist byzantinisch und sie bilden den traditionellen Rahmen zu Figurenszenen, die von persönlicherem Gefühl und einem Stilbestreben getragen sind, das die fremden Formeln durchbricht.

Die ikonographische Verjüngung der Darstellung des Kreuzigungsmotivs, die wir schon an den kleinen Bildern in der Jarves Collection beobachtet haben, finden wir noch deutlicher an einem größeren Kruzifixe, das aus stilistischen Gründen Bonaventura Berlin-

ghieri zugeschrieben werden muß. Das Kruzifix ist aber bis jetzt beinahe ganz unbekannt; es hängt an einem dunklen, wenig zugänglichen Platze in dem sog. Chiostro delle Oblate, gegenüber Sta. Maria Nuova in Florenz, und hat leider durch starke Vernachlässigung gelitten. Die Malerei könnte jedoch von einem geschickten Restaurator wieder gut hergestellt werden.

Die äußere Form des Kruzifixes, sowie die Verteilung der verschiedenen Figuren stimmen mit dem Kruzifix des alten Berlinghieri in Rom nahe überein. Maria und Johannes stehen wieder zu beiden Seiten Christi (neben ihnen sieht man den Speer und den Essigschwamm) und unter ihnen stehen die zwei an ihre Kreuze nach hinten gefesselten Schächer. Auf der oberen Tafel des Kreuzesstammes sieht man Christus als Pantokrator zwischen den beiden Engeln und an den Enden der Kreuzarme die Evangelistensymbole. All das ist ungefähr wie bei dem früheren Kruzifix angeordnet. Auf der unteren Abschlußtafel hat der Künstler Petrus und die Dienerin hinzugefügt, ein Motiv, das von dem älteren Kruzifixe her auch nicht unbekannt ist. Von ikonographischen Neuerungen kann man bei diesen Nebenmotiven nicht sprechen; das Neue offenbart sich in den Hauptfiguren.

Christus hängt nicht, wie früher, steif und unberührt mit offenen Augen über den Tod triumphierend, sondern zusammengesunken, überwältigt von Schmerzen, die dem Tod vorausgegangen sind. Der Kopf fällt, gleichzeitig etwas vorgeneigt, zwischen den Schultern tief herunter; die Augen sind geschlossen, der Körper ist in einem langen Bogen stark ausgeschweift, das linke Bein deckt größtenteils das rechte, die Füße liegen aufeinander, mit einem Nagel befestigt und die schmalen langen Finger biegen sich über die Nägel. Der Lendenschurz fällt in etwas weicheren Falten als früher und ist zu einem langen Zipfel hinter den Beinen heruntergezogen. Mit dem früheren Kruzifix verglichen, wirken seine Formen geschmeidig, die Linien ausgedehnt und bewegt.

Die neue Darstellungsart des Gekreuzigten, die hier ganz ausgeprägt erscheint, spiegelt das Stilgefühl der Gotik wieder. Doch

ist Berlinghieris Form nicht ganz so gotisch, wie beispielsweise Niccolo Pisanos; er hat wesentliche gotische Elemente aufgenommen, zeigt aber gleichzeitig byzantinische Reminiszenzen. Die geschweifte Linie der Figur, die Ausschweifung der rechten Hüfte und der in der Mitte durch einen Knoten befestigte Lendenschurz müssen in der Hauptsache als byzantinische Elemente bezeichnet werden; hingegen sind das Übereinanderliegen der Füße, das Vorbiegen der Hände über die Nägel rein gotische Stilmerkmale und die Auffassung von dem leidenden, bemitleidenswerten Christus selbst ist mehr abendländisch als orthodox. Die Byzantiner haben auch den sterbenden oder toten Menschen am Kreuze dargestellt, aber sowohl die äußere, wie auch die innere Bewegung bei ihrem Kruzifixus pflegt gedämpfter zu sein. Das wichtigste neue Stilelement ist aber das Übereinanderstellen der Füße, eine Neuerung, die in der Kunst scheinbar zuerst nördlich der Alpen durchgeführt wurde, bevor sie sich Eingang in Italien verschaffte[27]. In der französischen, englischen und deutschen Kunst tritt das Motiv während des zweiten Dezenniums des XIII. Jahrhunderts auf; mit diesem folgte eine stärkere Ausbiegung der Knie und die Befestigung des Lendenschurzes durch einen Knoten an der Seite (anstatt in der Mitte), was eine Faltenbildung in horizontalen und vertikalen Hauptrichtungen mit sich brachte. Das Motiv ist durch und durch der charakteristische Ausdruck für das neue gotische Stilgefühl und dürfte sich wohl zuerst in der Plastik entwickelt haben, was nicht hindert, daß die Miniaturmalereien aus der Mitte des zweiten Jahrzehnts des XIII. Jahrhunderts diesen Kruzifixustypus auch recht ausgeprägt zeigen[28].

Berlinghieri ist, wie gesagt, nur teilweise dem gotischen Schema gefolgt, und zwar hinsichtlich der Fußstellung; die Beine hat er in fast ganz gerader Stellung beibehalten; die charakteristische gotische Linienbrechung ist durch eine lange, fließende Bogenlinie, die wohl von byzantinischen Vorbildern herstammt, ersetzt, wenn auch sie durch das sichere Liniengefühl des Künstlers zu ungewöhnlicher Geschmeidigkeit ausgeprägt ist. Wir können uns auch

in erster Linie auf Grund des ausgeprägten linearen Rhythmus berechtigt sehen, dieses Kruzifix dem Berlinghieri zuzuschreiben. Nimmt man die Bilder in der Jarves Collection als seine Werke, so muß man auch das Kruzifix ihm zuschreiben. Christi Typus hat auch auffallende Ähnlichkeit mit Franziskus, und Maria und Johannes erinnern an mehrere kleine Figuren in den illustrierenden Szenen aus der Franziskuslegende. Wir werden auch finden, daß dieselbe Christusfigur auf dem unten beschriebenen Diptychon wiederkehrt, das wieder durch andere Elemente mit Berlinghieris signierter Malerei zusammenhängt. Zweifel über den Meister zu hegen, dürfte also unnötig sein. Eine bestimmte Datierung ist in diesem Falle nicht so leicht vorzuschlagen, besonders wenn wir uns erinnern, daß Berlinghieris Tätigkeit sich bis 1274 erstreckte, und nur eine Jugendarbeit des Künstlers mit dem Datum 1235 bekannt ist. Vergleichen wir die zuletzt studierten Werke damit, so scheint uns, daß ihr die kleinen Bilder in der Jarves Collection näherstehen, als das große Kruzifix. Die ersteren könnten vielleicht in den 1240er Jahren ausgeführt sein, das letztere kaum vor Mitte des Jahrhunderts.

Noch späteren Datums ist unserer Ansicht nach ein Diptychon in der Akademie zu Florenz, welches traditionell Berlinghieri zugeschrieben wurde, eine Attribution, die uns vollkommen richtig erscheint, wenn auch die Malerei jetzt, infolge starker Abnutzung und plumper Restauration, etwas schwach wirkt. Der ehemals vergoldete Hintergrund ist u. a. mit brauner Farbe übermalt. Die Attribution an Berlinghieri wird gewissermaßen durch die Provenienz des Bildes gestützt; es gehörte nämlich früher der Klarissinnen-Kirche Sta. Chiara in Lucca an[29].

Das Werk war, wie schon erwähnt, ursprünglich ein Diptychon, wenn auch die beiden Flügel jetzt getrennt sind; auf dem einen sind Christus am Kreuz und zwei Passionsszenen dargestellt, auf dem anderen eine Madonna und mehrere Heilige. Wenden wir unsere Aufmerksamkeit dem zweiten Flügel zu, so finden wir, daß die in Halbfigur dargestellte Madonna nur die obere Partie des Bildes

einnimmt, während wir in der unteren Hälfte eine Reihe von fünf Heiligen sehen: S. Andreas, S. Antonius von Padua, S. Michael, S. Franziskus und den Evangelisten Johannes, alle en face stehend, die eine Hand, mit der Innenseite nach außen, erhebend. Gleiche Stellung und Gebärde kehren bei den zwei Figuren in den oberen Bilderecken wieder, Petrus und Johannes dem Täufer, und bei der noch kleineren Sta. Klara, die neben der Madonna steht. Die Gebärde ist eine der gebräuchlichsten in der mittelalterlichen Kunst und scheint mit verschiedener Bedeutung angewendet worden zu sein; ein Kenner hat sie als die „Repräsentationsgeste par préférance" erklärt.

Die Madonna ist als die zärtliche Mutter Gottes „Glykofilusa" oder „Eleusa" dargestellt; sie legt ihre Wange an die des Knaben, den sie in sitzender Stellung dicht an ihre Brust hält. Der Knabe versucht in das Antlitz der Mutter zu blicken (was jedoch nicht ganz glückt) und segnet gleichzeitig auf orthodoxe Art. Das Eleusa-Motiv kommt laut Kondakoff in der byzantinischen Kunst während des XI. und XII. Jahrhunderts vor und wird dann später von der griechisch-italienischen Kunst aufgenommen. Zu den frühesten erhaltenen Beispielen dürfte die von Tikkanen abgebildete Miniaturmadonna aus einer byzantinischen Handschrift des XI. Jahrhunderts in Berlin gehören[30]. Das Motiv sollte die Zärtlichkeit der Mutter Gottes besonders hervorheben und dürfte ungefähr ebenso früh wie die Darstellungen der Madonna mit dem Kinde an der Brust angewendet worden sein, — ein Motiv, das schon im VII. Jahrhundert vorkommt. Es ist sicher mit Vorliebe für tragbare Hausaltäre oder kleinere für die Privatandacht bestimmte Malereien benutzt worden, während die Hypsolytera- und Hodegetria-Kompositionen für die größeren Kirchenbilder maßgebend blieben. Die Glykofilusa-Madonna wird in der italienischen Kunst erst am Ende des XIV. Jahrhunderts allgemeiner; sie entspricht am ehesten dem emotionellen Grundton der gotischen Auffassung. Einzelne Beispiele können sowohl aus der pisanischen wie auch aus der sienesischen Schule des XIII. Jahrhunderts ge-

nannt werden, aber sie sind nicht sehr bedeutend und kaum so frühen Datums, wie Berlinghieris Malerei. Die Art, wie Maria das Kind auf dem oben beschriebenen Bilde hält, ist übrigens recht eigentümlich. Der Knabe sitzt auf der rechten Seite der Mutter und streckt die langen steifen Beine quer über ihre Brust; sie stützt ihn auch nicht mit der rechten Hand, sondern hebt mit dieser einen Zipfel seiner Palla, als ob sie seinen Rücken wärmen wollte. Die mütterliche Fürsorge für das Kind ist ebenso betont, wie ihr zärtliches Schmeicheln. Der Knabe ist kein sehr einnehmender Knirps, er ist ungefähr ebenso steif und langbeinig wie der Bambino auf dem primitiven Madonnenbilde in der Florentiner Akademie, das wir mit dem alten Berlinghieri in Zusammenhang brachten. Die Fußstellung, die gekreuzten Beine und die Bewegung der vorgestreckten Arme sind einander auf diesen Bildern sehr ähnlich. Der Unterschied ist nur der, daß die frühere Figur in etwas gröberen Linien und einer mehr eckigen Manier gezeichnet ist; der Rhythmus war dort härter. Auch der Typus der Madonna ist auf dem späteren Bilde runder als auf dem früheren und die Gesichtszüge sind weniger hart gezeichnet (Verschiedenheiten, die auch teilweise auf der Abnutzung und Restauration des Sta. Chiara-Bildes beruhen); aber ihre Palla ist auf dieselbe Art wie früher mit Borte eingefaßt und in Falten gelegt, und ihre Hand hat die charakteristische Form mit den unendlich langen pfriemenartigen Fingern. Es ist übrigens nicht die Ähnlichkeit mit der früheren Madonna, sondern die stilistische Übereinstimmung mit dem Franziskusbilde in Pescia, die als Stütze für eine Zuschreibung des Diptychons an Berlinghieri dienen soll, und diese tritt unserer Meinung nach vollständig überzeugend bei den kleinen Heiligenfiguren (beispielsweise bei S. Franziskus und S. Antonius), aber auch an der Handform und der linearen Faltenstilisierung hervor. Der Stil des Künstlers ist wohl mit den Jahren etwas weicher und nuancierter geworden, die Veränderung ist jedoch nicht sehr tiefgehend.

Als Gegenstück zur Madonna ist auf dem anderen Flügel des

Diptychons Christus am Kreuze dargestellt, umgeben von den heiligen Frauen und Johannes, und darunter, in bedeutend kleinerem Maßstabe, Christus, sein Kreuz tragend, und Christi Kreuzabnahme. Die Kreuzigungsdarstellung gehört, teils durch die emotionelle Betonung in der Zeichnung der Hauptfigur und teils durch die Mitwirkung des Nebenmotivs, zu den rührendsten und gefühlvollsten der uns bekannten Schilderungen dieses Motivs aus der italienischen Kunst des XIII. Jahrhunderts. Christus hängt hier wieder an seinem Gabelkreuze, wie auf dem kleinen Bilde in der Jarves Collection, die Arme sind ausgespannt, der Kopf ist nach vorn gebeugt und sinkt tief zwischen die zusammengeklemmten Schultern herunter. Der unendlich lange und dünne Rumpf ist schwach nach außen gebogen, die Brust ist eingesunken, die Beine liegen zum großen Teil übereinander und die Füße sind mit einem Nagel am Kreuzstamme befestigt. Der Lendenschurz ist lose gebunden und fällt in langen Zipfeln zu beiden Seiten der Beine herab. Die ganze Erscheinung wird von einem fließenden, weichen Linienrhythmus beherrscht; es scheint, als ob der Künstler das Motiv in eine Serie vibrierender Bogenlinien hätte verwandeln wollen, auf denen er seine schmerzerfüllten Akkorde anschlägt, dadurch das Leiden andeutend, das seine Erfüllung durch den Tod am Kreuze gefunden hat.

Ikonographisch steht ja die Figur auf derselben Stufe wie das größere Kruzifix; sie zeigt dieselbe Mischung von byzantinischer Schweifung und gotischer Fuß- und Handstellung, und denselben Typus mit langgezogenen Proportionen, den wir an dem vorhergehenden Werke beobachtet haben; aber der emotionelle Grundton ist durch stärkere Akzente in der Zeichnung noch mehr hervorgehoben. Berlinghieris individuelles Temperament findet hier seinen freiesten Ausdruck.

Die Gefühlsstimmung spiegelt sich auch in den Figuren zu beiden Seiten des Kreuzes wieder; links sieht man Maria, die in den Armen der anderen Frauen ohnmächtig wird, und auf der anderen Seite wiederum Maria, von Johannes getröstet. Auch

diese Figuren sind bis zum äußersten langgezogen und von Gefühlen vollkommen überwältigt. Maria fällt ohnmächtig in die Arme der Freundinnen und faßt krampfhaft Johannes' Hand. Das Svenimento-Motiv ist hier auf eine Weise dargestellt, wie sie vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts keineswegs üblich war. Es tritt wohl in der byzantinischen Kunst schon am Ende des vorhergehenden Jahrhunderts (vielleicht auch schon früher) auf, aber es gehört doch zu den selteneren Motiven der mittelalterlichen Kunst[31]. Wahrscheinlich hat es Berlinghieri auf Grund von Eindrücken aufgenommen, die er von Franziskus oder durch des heil. Bonaventura Kreuzigungsschilderungen erhielt, in denen ja die menschlichen und rührenden Momente dieses Schlußaktes des Passionsdramas vor allen Dingen Ausdruck finden. Dies bekräftigen auch die zwei Figuren auf der anderen Seite von Christus: Maria und Johannes in ein tröstendes Gespräch vertieft. Sie könnten beinahe als Illustration für Jacopone da Todis Gedicht über das Kreuzigungsmotiv dienen, worin u. a. geschildert wird, wie Maria die Hand des Lieblingsjüngers faßt und ihm sagt: „Johanne, figlio novello, mort' è lo tuo fratello"[32]. Derselbe volkstümliche Ton und dieselbe menschliche Innerlichkeit, die das Gedicht des Franziskanerbruders durchziehen, spiegeln sich in Bonaventuras Bild wieder. Der Künstler hat seine Inspiration nicht von früheren Kreuzigungsbildern, sondern aus der Franziskanerliteratur geholt, vielleicht gar aus Franziskus' eigenen Darstellungen von Christi Leiden und Tod. Er schlägt einen lyrischen Ton an, der früher in der Kunst unbekannt war und der auch später sehr selten mit gleicher Kraft und Innerlichkeit bei der Darstellung der Kreuzigung anklingt.

Die zwei Illustrationsszenen weiter unten zu beiden Seiten des Kreuzes erscheinen flüchtiger und unbedeutender, besonders seit sie etwas plump restauriert worden sind. Der knappe Raum hat auch augenscheinlich starkes Zusammendrängen der kleinen Figuren verursacht, sodaß der dramatische Inhalt der Szenen kaum ganz entwickelt werden konnte. Die Stärke des Künstlers lag

auch nicht in der Darstellung von Handlung und Bewegung; die Christus begleitenden Frauen scheinen eher still zu stehen als sich zu bewegen, aber ihre Gefühlsstimmung tritt deutlich hervor, indem sie ihre Tränen mit dem Mantel trocknen. Die Kreuzabnahme ist nach demselben Schema wie das kleine Bild in der Jarves Collection komponiert, obgleich die Figuren etwas geschmeidiger sind. Die rührende Zärtlichkeit findet wieder ihren schönsten Ausdruck bei Maria und Johannes, die des Toten Hände streicheln.

Die Malereien an diesem Diptychon bestärken das, was wir schon bei dem Studium von Berlinghieris früheren Werken hervorgehoben haben: daß die Abhängigkeit des Künstlers ziemlich peripherisch und nicht von ausschlaggebender ästhetischer Bedeutung war. Er hat wohl einzelne ikonographische Motive aufgenommen, die zuerst in der byzantinischen Kunst ausgeprägt wurden, aber er hat sie sehr frei umgestaltet und hat ihnen durch die Betonung des rein menschlichen Inhaltes ganz neuen Ausdruckswert verliehen. Die Impulse zu dieser Umdeutung traditioneller biblischer Motive in mehr volkstümlichem Geist hatte er zweifellos durch seine Berührung mit des heiligen Franziskus Werken und Nachfolgern empfangen; und die neuen formalen Gestaltungen dürfte er teilweise in frühen gotischen Bildwerken — Miniaturen und Elfenbeinreliefs — ausgeprägt gefunden haben, die schon in größerer Anzahl ihren Weg über die Alpen nahmen.

IX

Barone Berlinghieris Kunst ist durch keine signierte Arbeit bekannt, aber in den früher zitierten Dokumenten werden wenigstens drei Malereien erwähnt, die der Künstler für Kirchen in Lucca und dessen Umgebung ausgeführt hat. Wir brauchen also keine Zweifel darüber zu hegen, daß er als Maler selbständig tätig war. Aber der Ausgangspunkt zur Rekonstruktion der künstlerischen Persönlichkeit fehlt bis auf weiteres. Und solange dieser

feste Punkt fehlt, bewegen wir uns über Barone Berlinghieris Künstlerschaft nur in Hypothesen. Wenn wir gleichwohl hier eine solche Hypothese anführen, so tun wir dies, weil wir sie auf Grund dessen, was wir im übrigen von der Tätigkeit der Berlinghieri wissen, für die wahrscheinlichste halten. In dem folgenden wird nämlich eine Gruppe von Malereien behandelt, die zwar unverkennbare Stilverwandtschaft mit Bonaventura Berlinghieris Werk zeigen, doch gleichzeitig ein anderes Temperament, eine härtere Hand und eine etwas gröbere Technik aufweisen. Sie sind in der Regel in ikonographischer Hinsicht weniger vorgeschritten als Bonaventuras Malereien und zeigen wenig Einfluß von gotischen Vorbildern her; damit ist jedoch keineswegs gesagt, daß sie früheren Datums sind. Sie machen eher den Eindruck von Schöpfungen eines etwas zurückgebliebenen Meisters. Ist dieser Meister wirklich Barone Berlinghieri gewesen? Darüber wissen wir nichts Bestimmtes. Wir nehmen es aber vorläufig an, solange keine bessere Kombination vorgelegt wird. Es ist ja auch nicht der Name, sondern die künstlerische Persönlichkeit, die sich aus der stilkritischen Analyse einer gewissen Gruppe von Malereien ergeben hat und die uns in diesem Zusammenhange interessiert.

Keines von den in den Dokumenten erwähnten Kruzifixen scheint erhalten geblieben zu sein; aber in der Akademie zu Florenz hängt ein großes und besonders bemerkenswertes Kruzifix, von dem man annehmen könnte, daß es von Barone in seinen jüngeren Jahren ausgeführt worden ist. Sowohl die Kreuzarme wie auch der Kreuzesstamm sind verstümmelt, aber die mächtige Hauptfigur ist gut erhalten (was von den Passionsszenen zu beiden Seiten nicht gesagt werden kann). Christus ist hier eher stehend als hängend dargestellt, die sehr schwachen Arme sind nicht ausgespannt, sondern schlaff gebogen, die Füße auf dem Suppedaneum im Winkel gegeneinandergestellt, aber der Rumpf ist etwas ausgeschweift und der gewaltige Kopf nach einer Seite geneigt. Augen und Mund sind fest geschlossen; das Leben ist erloschen, aber ein Reflex von den Todesqualen spiegelt sich in den Bewegungen der

Linien wider, vor allen Dingen in dem tief gefurchten, kräftig modellierten Gesicht. In ikonographischer Hinsicht ist also dieses Gesicht etwas altertümlicher als Bonaventuras Darstellung desselben Motivs (vergl. z. B. das Kruzifix im Chiostro delle Oblate). Die Figur ist steifer und schwerer, der Schwung der Linien tritt nicht so weich und zart hervor, wie an Bonaventuras kleinerem Kruzifix, und die Füße sind nach dem älteren Schema befestigt. Aber damit ist keineswegs gesagt, daß die Darstellung weniger ausdrucksvoll oder in künstlerischer Hinsicht weniger bedeutend ist. Auch diese Christusfigur gibt den ergreifenden Schlußakt der Kreuzigungstragödie wieder, obgleich sie weniger menschenähnlich ist als Bonaventuras Gekreuzigter. Die Figur ist beinahe in ein abstraktes Symbol verwandelt, in ein Instrument bebender Linien, die das Gefühlspathos des Künstlers unmittelbar auslösen. Er wollte kein äußeres Ereignis schildern oder darstellen, sondern die innere Bedeutung des Motivs in Rhythmen wiedergeben, die von lebendiger Empfindung vibrieren. Die Linien winden sich förmlich vor Schmerz. Es werden nicht nur die Konturen, die Gesichtszüge und die verschiedenen Körperteile linear hervorgehoben, auch die Modellierung wird hauptsächlich durch gekrümmte Linien, konzentrische Bogen und Ovale hervorgebracht, in hellen und dunklen Pinselstrichen ausgeführt. Mit diesen betonten Schmerzrhythmen kontrastieren die geraden, scharf gebrochenen Falten des langen Lendenschurzes und dessen scharfer Zick-Zack-Kontur. Die Farbenstimmung ist nunmehr eine braungraue (teilweise die Folge von jahrhunderte altem Staub und Schmutz), nur in den kleinen Szenen leuchtet eine Anzahl tiefroter Töne auf; der Goldgrund ist geblichen und abgenutzt.

Es ist nicht zu leugnen, daß die Form von Bonaventuras Werk wesentlich feiner, die Technik geschickter ist, aber als künstlerisches Symbol für den seelischen Inhalt des Kreuzigungsmotivs scheint uns dieses Kruzifix sehr bedeutend. Es hat in dieser Hinsicht größeren religiösen Wert, als die meisten späteren, mehr „natürlichen“ Darstellungen vom Christus am Kreuze. Wie er-

greifend rührend, oder illusionistisch überzeugend diese Schilderungen auch sein mögen, so heben sie doch alle die rein menschliche Seite des Gegenstandes hervor. Dies pflegt ja auch vom traditionellen kunsthistorischen Gesichtspunkte aus gelobt zu werden, aber vom allgemein religiösen Gesichtspunkte aus schließt es eine Begrenzung in sich. Der Gekreuzigte soll ja nach der biblischen Auffassung nicht nur ein Symbol für die Leiden und den Tod des Menschen, sondern auch — und wohl in erster Linie — für eine göttliche Kraft sein. Aber diese hat keine bestimmte Gestalt, sie lebt nur als Reflex, ein Widerklang in der Seele des Schöpfers. Darum ist sie auch so schwer im Bilde auszudrücken und geht so leicht verloren, wenn der Künstler sich in Schilderungen der materiellen Form vertieft. Die geistige oder göttliche Kraft, von der man nicht sagen kann, daß sie einer Form mehr als der anderen gehört, wird also am besten durch jene künstlerischen Mittel suggeriert, die nicht in erster Reihe beabsichtigen, die Illusion äußerer Erscheinungen zu geben, sondern die so direkt wie möglich Impulse aus der Seele des Schaffenden übertragen wollen. Für solche Ziele bedarf es in hohem Grade der Fähigkeit, eine innere Wirklichkeit in Rhythmen von Tönen oder Linien hervortreten zu lassen. Die künstlerische Tätigkeit wird da im wahren Sinne des Wortes schöpferisch oder dichterisch, das Naturbild ordnet sich der rhythmischen Abstraktion unter. Für ,,primitive" Meister ist dies viel leichter, als für vollentwickelte Naturalisten; denn insofern sie wirkliche Künstler sind und ihre Auffassung nicht durch Bedürfnisse nach äußerer Illusion verwirrt ist, ist ihr Streben darauf gerichtet, innere Wirklichkeit auszudrücken, etwas, was in ihnen lebt. Als religiöse Maler haben sie also prinzipiellen Vorrang vor den letzteren, ,,den höher entwickelten", was aber an und für sich keine Garantie dafür bietet, daß alle primitiven Maler bedeutende Künstler waren.

In der Kunst, die uns hier beschäftigt, wird die rhythmische Linienstilisierung von inspiriertem religiösem Gefühl getragen, das in nächstem Zusammenhang mit der seelischen Neuerweckung zu stehen scheint, die der heilige Franziskus hervorgerufen hat.

Das oben beschriebene Kruzifix zeigt auf der breiten Tafel des Kreuzesstammes acht Darstellungen aus Christi Passion, die aber bedeutend nachgedunkelt und abgenutzt sind, so daß man von ihren Einzelheiten keinen stärkeren Eindruck empfängt. Die Motive sind folgende: Christus vor Kaiphas, Christi Dornenkrönung Christi Geißelung, Christus kreuztragend, Kreuzabnahme, Grablegung, die drei Marien an Christi Grab, Christus und die zwei Apostel in Emmaus. Die Kompositionen sind im allgemeinen ausdrucksvoller und die Figuren vielleicht etwas beweglicher und tatkräftiger, als in den kleinen illustrierenden Szenen Bonaventuras, aber die Ausführung ist flüchtig, die Technik entschieden gröber. Es ist übrigens erwähnenswert, daß die Figuren im Verhältnis zur Bildgröße gewachsen, während die Landschafts- und Architekturelemente stark reduziert sind. Der Künstler scheint weder Zeit noch Interesse für solche Akzessorien gehabt zu haben; er hält sich nicht mit Details und Ornamenten auf und hat nicht dasselbe Gefühl für einen geschlossenen dekorativen Effekt wie Bonaventura. Es ist wohl nicht zu leugnen, daß die kleinen illustrierenden Kompositionen ein bißchen zerrissen und lose zusammengefügt wirken, besonders da ihnen jede Einfassung fehlt; aber ihre dramatische Ausdrucksfülle ist unbestreitbar.

Im Anschluß an dieses Kruzifix soll auf ein anderes in derselben Größe in dem kleinen Museum in San Gimignano hingewiesen werden. In Bezug auf die Zeichnung der Hauptfigur zeigt nämlich das San Gimignano-Kruzifix auffallende Ähnlichkeit mit dem florentinischen, dieses scheint aber späteren Datums und von einem schwächeren Künstler ausgeführt zu sein. Man könnte sich in diesem Fall einen Berlinghieri-Schüler denken, einen Künstler, der gegen Ende des Jahrhunderts gearbeitet hat und wahrscheinlich auch mit sienesischer Kunst in Berührung kam. Besonders die sechs kleinen Passionsszenen zu beiden Seiten von Christus zeigen Einfluß von Siena. Da das Kruzifix auf keinen Fall eine wirkliche Berlinghieri-Arbeit sein kann, sondern als spätere Schöpfung in der angegebenen Stilart betrachtet werden muß, so

haben wir keinen Grund, hier auf eine nähere Analyse einzugehen. Es ist von besonderem Interesse, die helle Farbenstimmung an dieser verhältnismäßig gut erhaltenen Arbeit zu beobachten. Die Karnation ist hellgrau, der Lendenschurz hellblau, gehöht durch weiße Lichtpartien, mit Blau in den Falten schattiert — was scheinbar Grund zur Vermutung gibt, daß auch Berlinghieris Malereien ursprünglich ein bedeutend helleres Kolorit gezeigt haben, als es nunmehr im allgemeinen der Fall ist.

Ein großes Madonnenbild, das sowohl technisch wie auch stilistisch nahe Verwandtschaft mit dem großen Kruzifix in der Akademie in Florenz verrät, ist heute im Besitz des amerikanischen Sammlers Carl Hamilton in New-York. Woher das Bild ursprünglich stammt, ist nicht bekannt, wir wissen nur, daß es dem bekannten Sammler Fairfax-Murray gehörte, ehe es auf den Markt in Paris und New-York kam. Die Madonna ist hier nach dem Hypsolytera-Schema dargestellt, als Thron der Weisheit, auf dieselbe Art wie das kleinere Bild des alten Berlinghieri in Rovezzano. Sie sitzt also streng en face auf einer Bank mit schweren gedrechselten Beinen, ein Kissen auf dem Sitze, und stützt ihre in Goldpantoffeln gekleideten Füße auf einen Schemel. Der rotbraune Mantel ist über den Kopf gezogen und fällt von den gebeugten Armen auf die Knie und von da in einem langen Zipfel zwischen den Beinen herunter. Dieselbe Manier, den Mantel in einem langen Zipfel zwischen den Knien herunterfallen zu lassen, beobachten wir an der zeitlich früheren Madonna der Akademie in Florenz. Der Knabe schwebt nach der Tradition in sitzender Stellung vor der Brust der Mutter und erteilt den Segen auf byzantinische Art. Aber diesmal tritt er nicht einfach in einer Tunika, sondern in offizieller Kleidung auf; in einem ganz vergoldeten Mantel. Dieser helle Goldton macht einen außerordentlichen Effekt gegen den dunklen Mantel der Mutter, der wieder von dem vergoldeten Hintergrund eingefaßt wird, wo zwei hellgekleidete Engel zu beiden Seiten der Madonna erscheinen. Ihr großer, von einer skulpierten Glorie umgebener Kopf erhebt sich zum größeren Teil über die

Bildkante. Die eigenartige Methode, den Kopf ganz oder teilweise über die Bildkante hervorragen zu lassen (die ja auch bei den Madonnen in Rovezzano und Stia angewendet wurde), dürfte wohl eingeführt worden sein, um dadurch den Eindruck des plastischen Reliefs zu erhöhen und die Madonna mehr freistehend erscheinen zu lassen. Es gibt ja auch Beispiele für Darstellungen, in denen die Madonna auf einer Bildfläche mit gemaltem Thron und Nebenfiguren ganz in plastischem Relief ausgeführt ist. Welche dieser Darstellungsarten auch zuerst zur Anwendung gekommen sein mag, es ist offenbar, daß das Ziel sowohl der einen wie auch der anderen war, die Illusion einer frei thronenden Madonna zu geben. Diese hieratischen Madonnen waren übrigens im allgemeinen, ehe man sie als Altarbilder zu verwenden begann, zur Seite des Triumph-Kruzifixes auf einem Querbalken oberhalb des Choreinganges aufgestellt. Der von einer Glorie umschlossene Kopf trat freistehend hervor, was natürlich geeignet war, den Eindruck einer wirklichen Figur zu steigern.

Das Bild ist übrigens mit äußerst kräftiger Betonung gewisser führender Linien, Konturen und Falten ausgeführt. Die Pinselzüge schwellen an und werden dünner je nach der Tiefe der Falten; sie sind mit einer Sicherheit gezeichnet, die beinahe an die Tuschmalereien der chinesischen und japanischen Meister erinnert. Auch bei der Zeichnung des Gesichtes, besonders der Nase und Augen, bedient sich der Künstler derselben Methode. Er erhöht den plastischen Effekt durch das Ziehen von langen schwarzen und weißen Linien („Licht und Schatten") auf dem neutralen Grundton. Der scharfe Nasenrücken in Verbindung mit den Augenbrauen und dem Strich der Stirne kann mit einer schematischen Zeichnung eines Vogels mit ausgebreiteten Flügeln verglichen werden. Die dekorative Stilisierung ist überhaupt auf härtere und mehr schematische Art als bei Bonaventura Berlinghieris Malereien durchgeführt. Der Künstler hat sich mit den Einzelheiten nicht so große Mühe gegeben, was u. a. durch die Hände, die recht schwach sind, wenn sie auch in richtiger Proportion zur Figur stehen, be-

stärkt wird. Hingegen scheinen uns die stilistischen Übereinstimmungen mit dem zuletzt beschriebenen Kruzifixe überzeugend. Wir finden bei diesen Malereien denselben breiten und schweren Linienstil, dieselbe Faltenstilisierung und eigentümliche Modellierung mit hellen und dunklen Linien. Und auch bei der Madonna findet man einen Hauch jener pathetischen Gefühlsstimmung, die das mächtige Kruzifix beherrscht.

Vasari erwähnt in seiner „Vita di Cimabue" eine Malerei in Sta. Croce in Florenz, S. Franziskus und 20 Szenen aus seinem Leben darstellend, die er als eine Arbeit des Cimabue ansieht. Er fügt hinzu, daß Franziskus mit Porträtähnlichkeit abgebildet war, was etwas Neues und Merkwürdiges für diese Zeit bedeutete. Die Malerei, die sich noch auf dem S. Franziskus-Altar der Capella Bardi in Sta. Croce befindet, stößt in jeder Hinsicht Vasaris Behauptungen um; es ist sichtlich kein wirkliches Porträt des heiligen Franziskus und noch weniger eine Arbeit von Cimabue. Spätere Verfasser haben auch Vasaris Attribution einstimmig zurückgewiesen und das Bild entweder als eine Arbeit von Margaritone erklärt (was Cavalcaselles Ansicht war), oder als Werk eines weniger bedeutenden Meisters vom Ende des XIII. Jahrhunderts. Venturi sagt, daß der Künstler sich byzantinischen Formen anschließt, gibt aber keine nähere Andeutung darüber, worin diese bestehen. Thode, der wohl die ungewöhnliche historische Bedeutung des Bildes hervorhebt, sieht das Werk als das eines zurückgebliebenen Künstlers vom letzten Viertel des XIII. Jahrhunderts an[33].

Das Bild macht heute einen äußerst unvorteilhaften Eindruck, denn es ist nicht nur von einer Schmutz- und Staubschicht bedeckt, sondern auch stellenweise grob restauriert, der Goldgrund ist erneuert und die Malerei mit dickem Firnis überzogen. Außerdem ist es in der schlecht beleuchteten Kapelle sehr schwer zu sehen, da es auf dem Altare mit der Rückenseite gegen das Fenster steht. Nimmt man sich aber die Mühe, das Bild näher zu studieren, die ursprüngliche Form und Zeichnung unter allem

Schmutz und aller Verkleidung zu entdecken, so wird man finden, daß es eine keineswegs zu verachtende Arbeit ist, deren künstlerischer Charakter noch immer erkennbar bleibt.

Von geringstem Interesse ist die Figur des sehr langgezogenen und steifen Franziskus in der Mitte, der, nach vorn gewendet, die Füße im rechten Winkel gegeneinander stellt, die rechte Hand zum Segen erhebt und ein Buch in der linken hält. Er ist in seinen schwarzen Mantel gekleidet, die Kapuze zur Hälfte über den Kopf gezogen; aber infolge der Übermalung wirkt all dies übermäßig steif und ballonartig. Der Liniencharakter der Mantelfalten ist auch in gewissem Maße modifiziert worden, indem die schwarzen Schatten verbreitert und ein Teil der Falten hinzugefügt wurde. Es ist jedoch ersichtlich, daß die Falten ganz in demselben Linienstile ausgeführt sind, den wir zuletzt in dem großen Madonnenbild beobachtet haben, d. h. mit kräftigen schwarzen Pinselzügen, die in der tiefsten Partie der Falten anschwellen. Typisch in beiden Fällen sind die zugespitzten Falten über den Knien und Beinen, sowie die gebrochenen Falten, die beim Fallen der Gewänder über den Füßen entstehen.

Franziskus' Gesicht zeigt keine eigentliche Ähnlichkeit mit den früheren Bildern, die Züge sind verändert und auf eine ziemlich harte und unzarte Art stilisiert, der Ausdruck ist vergrämt, wie der eines Hypochonders. Hervorgerufen wird dieser wenig anziehende Ausdruck durch die erweiterten Nasenlöcher, die aufgesperrten großen Augen und die von schwarzen und weißen, von der Nasenwurzel ausgehenden Bogenlinien durchfurchte Stirn. Es ist dieselbe Schematisierung der Gesichtszüge, die wir bei dem großen Madonnenbild beobachtet haben; aber sie tritt noch etwas härter hervor als dort, was vielleicht teilweise auf der Restauration beruht. Besonders auffallend sind auch die großen dreieckigen Ohren, die wir früher an Bonaventuras Werken beobachtet haben. An beiden bisher studierten Malereien Barones sind die Ohren nicht sichtbar gewesen. Die technischen und stilistischen Übereinstimmungen zwischen diesem Gesicht und der zuletzt beschrie-

benen Madonna sind so auffallend, daß irgendein Zweifel über die Identität des Meisters nicht möglich ist. Außerdem wird der gemeinsame Ursprung dieser zwei Malereien durch die zwei Engel bestätigt, die in Halbfigur oberhalb des Heiligen sichtbar sind. Ihre vollen Typen erinnern sehr stark an die Madonna, ebenso ihre Hände, die in der charakteristischen Manier mit schwarzen und weißen Linien auf einer neutralen Grundfarbe gemalt sind.

Die lange Mittelfigur ist in ein Rechteck eingerahmt, das oben in einer dreieckigen Giebelform endigt. Hier findet sich eine Ornamentbordüre, die dasselbe stilisierte Topfmotiv zeigt, das wir beispielsweise an dem großen Kruzifix in der Akademie in Florenz und auf mehreren anderen Berlinghieri-Bildern finden. An der Spitze des Giebels erscheint ein kleines Brustbild von Franziskus, der nach oben gegen die beiden Engel zu schweben scheint; zwischen ihnen hängt — möglicherweise ursprünglich von einer himmlischen Hand gehalten — ein aufgerolltes Dokument mit einer Inschrift, die jedoch nunmehr unleserlich ist (die letzten Worte scheinen zu sein: DOC . . ANI . .). Zu beiden Seiten des Heiligen befinden sich sechs, unterhalb seiner Füße acht Legendenillustrationen, alle von Ornamentbordüren eingefaßt, an den Schnittpunkten der Bordüren kleine Rundfelder mit Brustbildern von Franziskanermönchen, die ihre Hände betend gegen den Heiligen in der Mitte ausstrecken. Äußerst verunstaltend ist der große schwere Rahmen, mit dem das Bild in neuerer Zeit versehen wurde.

Die Motive für die kleinen Szenen zu beiden Seiten der Mittelfigur sind aus der Schilderung Bonaventuras von Franziskus' Leben geholt und unter ihnen kommen mehrere vor, die weder früher noch später in der Kunst dargestellt wurden. Es ist klar, daß der Künstler (oder sein Auftraggeber) selbständig bei der Wahl dieser Motive vorgegangen ist, und daß er sehr genaue Kenntnis von Bonaventuras Lebensbeschreibung hatte. Die erste Szene zeigt den jungen Franziskus, wie er Almosen (oder seinen Mantel?) einer armen Frau spendet, die er vor dem Hause trifft. Ein Mann

steht auf der einen Seite und zeigt auf die Arme. Das zweite Bild stellt Franziskus, dem himmlischen Vater entgegensehend, dar; er hat seine Tunika vor die Füße des Vaters auf die Erde geworfen und wird von dem rechtssitzenden Bischof in einen Zipfel seines Mantels gehüllt. Auf der entgegengesetzten Seite des Bildes stehen der Vater und die Mutter, der erste mit ausgestreckten Händen; im Hintergrund erscheint ein palastartiger Bau. Dann folgt eine Illustration zu Bonaventuras Erzählung, wie der Bischof, dem Franziskus eine Mönchskutte überreichte, die Kreuzform annahm. Wir sehen den Bischof links thronen und Franziskus an dem anderen Bildrande stehen, die über der Erde schwebende, kreuzförmige schwarze Kutte mit einem langen Stab berührend. Auf dem vierten Bilde sehen wir, wie Franziskus vor einem Altare kniet, auf dem ein Priester gerade das Evangelium öffnet, hinter ihm steht sein Freund Bernhard; Franziskus lauscht den prophetischen Worten des Evangeliums, die die Grundpfeiler für seine Ordensregeln bilden sollten. Das fünfte Bild stellt die Bestätigung der Ordensregeln durch den Papst Innocentius dar. Der Papst sitzt auf dem Thron rechts und hinter ihm stehen drei Bischöfe, während Franziskus ihm kniend ein Dokument überreicht. Franziskus wird von einem Mönche und einem Laien begleitet. Der Weihnachtsabend in Greccio, der dann folgt, ist eine recht originelle Komposition. In der Mitte des Bildes erhebt sich ein Altar, hinter dem ein Priester in vollem Ornat steht; aber vor dem Altar ist eine kleine Felsgrotte und hier liegt das Christuskind, bewacht von Ochsen und Eseln(?). Die Figur, die aus der Menschengruppe rechts hervortritt, ist wahrscheinlich Franziskus; die entgegengesetzte Gruppe ist kaum sichtbar. In der Darstellung der Vogelpredigt — dem siebenten Bilde — hat der Künstler Vögel auf vier langen Linien aufgereiht, die wahrscheinlich den Erdboden vorstellen sollen, wenn sie auch größere Ähnlichkeit mit Stäben haben, die von einem Baum ausgehen. Die Vögel füllen den größeren Teil der Bildfläche; Franziskus und seine zwei Begleiter stehen an dem linken Rande. Die Anordnung zeichnet sich nicht durch

größere Natürlichkeit aus und ihr Hauptverdienst ist die Anschaulichkeit; die Vögel sitzen als Zuhörer auf langen Bänken aufgereiht. Bedeutend lebhafter und natürlicher ist die folgende Szene, die auch eine Predigt darstellt. Franziskus erscheint hier vor dem Sultan, der auf einem Thron sitzt, und vor ihm stehen und sitzen eine Menge Menschen, meist ältere Männer mit langen schwarzen Bärten, die mit sichtlicher Aufmerksamkeit Franziskus' Worten folgen. Der Heilige steht mit erhobener Hand sprechend, ein Buch in der anderen Hand, von einem Bruder begleitet. Auf der entgegengesetzten Seite wird hoch oben die Heilung des gelähmten Beines von Bartholomäus von Narni dargestellt, in der Hauptsache nach demselben Schema, das wir an dem früheren Franziskusbild gesehen haben. Unterhalb dieses Bildes folgt eine sehr eigentümliche Komposition, in der wir Franziskus an einem Altar stehend sehen, an eine zahlreiche Schar nackter Männer und Jünglinge Stäbe verteilend. Nach Thode wird hier die Aussendung der Jünger geschildert. Die Nacktheit soll wohl in diesem Fall ihre Armut (oder Reinheit?) symbolisieren. Die nackten Männer legen alle eine Hand auf die Brust und halten in der anderen einen Stab (oder ein langes Licht). Der Künstler hat es hier nicht auf irgendwelche Naturwahrheit abgesehen, aber die Figuren sind doch in der Hauptsache korrekt gezeichnet; ihr Aufmarsch in einer geschlossenen Gruppe trägt das Gepräge einer gewissen Feierlichkeit. Hiernach kommt die Illustration von dem Berichte Bonaventuras über Franziskus' Einschiffung in Ancona, wobei er einem heftigen Sturm ausgesetzt war, bei dem das Schiff mit knapper Not durch sein Gebet gerettet wurde. Er steht ruhig, zu einer Menge verzweifelter Menschen sprechend, die in dem Boote knien und ihm die Hände betend entgegenstrecken. Der Mast des Schiffes ist gebrochen und die Segel über Bord geweht. Die Verzweiflung der Menschen ist recht gut durch ihre Stellungen und Gebärden geschildert. Die folgende Szene zeigt eine Volksmenge — mit einem Diakon an der Spitze — die an einen Altar herantritt, hinter welchem sich vier Bischöfe befinden. Franziskus ist nicht anwesend.

Das historische Motiv des Bildes konnte noch nicht festgestellt werden. Auf dem fünften Bilde (von oben gerechnet) werden zwei der wunderbaren Heilungen dargestellt, die sich an Franziskus' Sarkophag ereigneten und die wir früher auf besonderen Bildern gesehen haben, nämlich die Vertreibung der Teufel aus den besessenen Frauen und die Heilung des mißgestalteten Mädchens. Besonders die Teufelsvertreibung ist mit lebhafter Anschaulichkeit geschildert. Das sechste Bild stellt Franziskus' Tod dar. Er liegt ausgestreckt auf einem Katafalk, an den Schmalseiten stehen Gruppen trauernder Mönche, von denen einer aus dem Buche liest; vor dem Katafalk sitzen vier Krüppel und in der Mitte des Hintergrundes steht ein Mönch, ein Räuchergefäß schwenkend. Zwei kleine Engel tragen die Seele des Toten in den Himmel. Die allgemeine Anordnung und Gruppierung ist hier schon dieselbe, die wir bei verschiedenen späteren Darstellungen von Franziskus' Tod sehen, doch fehlen bei den späteren Malereien gewöhnlich die Krüppel, die hier ein wirkungsvolles Kontrastmotiv geben. In dem Bilde, das gleich darunter folgt, sehen wir Franziskus zweimal Barmherzigkeit an Kranken ausüben; er sitzt mit einem Aussätzigen auf seinen Knien, und steht vorgebeugt, die Füße eines anderen Kranken waschend. Die Darstellung hat unleugbar etwas Rührendes in ihrer naiven Sachlichkeit. Franziskus' Zärtlichkeit zu den Kranken tritt besonders anschaulich hervor. Das unterste Bild auf dieser Seite illustriert die Erzählung von Monaldus' Vision. Rechts steht eine Gruppe von Mönchen, die meisten mit den Händen gegen die Brust gedrückt; nur die vordersten gestikulieren und scheinen zu dem alten graubärtigen Bruder zu sprechen, der an dem anderen Bildrand vor dem Eingang zu einem Hause steht und den heiligen Franziskus beobachtet, der sich (wie ein schwebendes Brustbild) in der Höhe zeigt. Es glückt dem Künstler nicht, die zusammengedrückte Gruppe der Mönche auf eine vollkommen anschauliche Weise wiederzugeben, aber den alten einsamen Mönch hat er sehr ausdrucksvoll charakterisiert. Er besaß überhaupt nicht die Gabe, mehrere Figuren zu einer ein-

heitlichen Handlung zusammenzufügen, aber es gelingt ihm manchmal, eine gewisse Stimmung durch einzelne bestimmte Gestalten zu suggerieren.

Unter Franziskus' Füßen sind außerdem vier kleine Szenen angebracht: 1. Die Stigmatisierung. Franziskus kniet hier allein vor dem Eingange eines kleinen Gebäudes an einem Berge und breitet die Arme aus; aber die Strahlen von den schwebenden Seraphim treffen nicht seine Hände, sondern den Nimbus um seinen Kopf. Dieselbe Komposition kehrt beinahe unverändert auf einem etwas größeren Bilde in der Florentiner Akademie wieder (Margaritone zugeschrieben), das sich auch in technischer Hinsicht als ein Werk des Künstlers des Franziskusbildes in Sta. Croce offenbart. Die Auffassung ist wohl nicht so innerlich wie Bonaventuras frühere Darstellung desselben Motivs (wo Franziskus kniend betet), aber sie ist doch suggestiver und weniger materiell (beispielsweise in der Schilderung der Seraphim) als die Mehrzahl der späteren Stigmatisierungsbilder.

Als zweite dieser Szenen sehen wir Franziskus an einem Schandpfahl festgebunden, nackt sitzend, verhöhnt von Männern und Frauen. Er erlegt sich freiwillig diese Strafe auf, weil er von Krankheit gebrochen, die Kirchenvorschriften während der Fasten nicht gehalten hat. Dann folgen zwei Hirtenszenen; in der einen wird geschildert, wie Franziskus einem Hirten begegnet, der zwei junge Lämmer an den Enden eines Stabes trägt, und wie er die Lämmer gegen eine Entschädigung befreit, indem er dem Hirten seine Tunika gibt. Auf dem anderen Bilde kommen drei Franziskanermönche durch einen Bergpaß gewandert, in dem ein Hirt Schweine hütet. Der Teufel, der auch auf dem Bilde dargestellt war, ist zum großen Teil weggekratzt, so daß es nunmehr schwer ist, das Motiv zu erkennen und anzugeben, in welcher Verbindung die Figuren zueinander gestanden haben.

Von allen oben beschriebenen zwanzig Legendenillustrationen kommen auf früheren Bildern nur vier vor, nämlich, die wunderbaren Heilungen nach Franziskus' Tod, die Vogelpredigt und die

Stigmatisierung; außerdem kann man an den halbzerstörten Fresken in der Unter-Kirche von Assisi, die aus den 60er Jahren des XIII. Jahrhunderts stammen dürften, Spuren von Kompositionen sehen, die u. a. Franziskus, der sich von seinem irdischen Vater lossagt, und den Tod des heiligen Franziskus, darstellen. Von den übrigen Szenen kennen wir keine direkten Vorläufer. Thode rechnet wohl ein Bild in der Akademie in Siena, das einige interessante Legenden-Illustrationen enthält, zu den Vorläufern; aber einerseits ist dieses Bild unserer Meinung nach bedeutend späteren Datums und andererseits haben die Szenen nicht den geringsten Zusammenhang mit den oben beschriebenen.

Ein bestimmtes Datum für das Bild in Sta Croce anzugeben, ist kaum möglich, da wir keine datierten Arbeiten des betreffenden Künstlers kennen. Wir sehen aber keinen Grund, es später als 1275 anzusetzen. Andererseits scheint es glaubwürdig, daß es nicht vor dem Erscheinen von Bonaventuras Lebensbeschreibung des heiligen Franziskus (1261) ausgeführt wurde, denn diese Arbeit ist es, die uns direkt zu den oben beschriebenen Illustrationen führt und ihre Inspirationsquelle kundgibt.

Unglücklicherweise war deren Meister kein Mystiker oder Dichter mit Bonaventuras intuitiver Begabung und vergeistigter Phantasie, aber er war doch von der Auffassungsweise des seraphischen Doktors tief berührt. Der Wert seiner Legenden-Illustrationen wie seiner übrigen Werke darf nicht in dem Streben gesucht werden, den Verlauf äußerer Ereignisse zu schildern, sondern in der Gabe, seelische oder emotionelle Zustände und Stimmungen zu suggerieren. Wohl sind seine Mittel in dieser Hinsicht äußerst begrenzt und mangelhaft; kommen wir ihm aber entgegen und suchen wir seine Andeutungen zu verstehen, so müssen wir zugeben, daß seine Darstellungen auf eine mehr direkte Art die geistige Grundstimmmung der Franziskuslegende ausdrücken, als spätere Schilderungen desselben Motivs. In Giottos Malereien dominiert ein ganz anderes menschliches Pathos, das im Grunde der seraphischen Gefühlswelt der Franziskanermystik fremd ist, und in späteren Bildern

nahm im allgemeinen ein mehr oder weniger profaner Märchenton oder die naturalistische Schilderungslust überhand. Der Maler des XIII. Jahrhunderts hat den Vorteil gehabt, der Inspirationsquelle näher zu sein und im persönlichen Kontakt mit Leuten zu stehen, die sicherlich sowohl Franziskus selbst, wie auch Bonaventura gut gekannt haben. Man könnte sich versucht fühlen, anzunehmen, daß der Künstler auch selbst mit dem seraphischen Doktor, der ja gleichzeitig gelebt hat, zusammengetroffen ist. Auf jeden Fall hat er sich bemüht, dessen Darstellung so genau wie möglich zu folgen. Neben Bonaventura Berlinghieri ist dieser Maler, der möglicherweise mit Barone Berlinghieri identifiziert werden darf, einer der wenigen italienischen Künstler, der versucht, das religiöse Gefühlsleben, das durch die frühesten Repräsentanten des Franziskanerordens hervorgerufen wurde, direkt in Bildform umzusetzen. Seine Kunst ist weder von Wirklichkeitsinteresse, noch von dem Streben, äußere Dinge abzubilden, inspiriert; er interessiert sich mehr für den Verlauf des inneren Ereignisses, der emotionellen Wirklichkeit. Nur schade, daß seine formalen Ausdrucksmittel nicht bedeutender waren. Um die Aufgabe, die hier vorliegt, richtig zu erfüllen, hätte es eines Meisters bedurft, vergleichbar mit den großen chinesischen Malern, die von dem Dhyana-Buddhismus inspiriert waren. Aber im Abendlande gab es keine Tradition oder Kunstrichtung, die mit der rhythmischen Tuschmalerei verglichen werden könnte. Wenn die Künstler Ausdruck für das tiefere, religiöse Bewußtsein zu finden suchten, das von Mystikern wie Franziskus oder Bonaventura hervorgerufen wurde, so wurde der Versuch äußerst unsicher und wankend, und wirkliche Reife oder Sicherheit hat die abendländische Kunst in dieser Hinsicht nie erreicht. Wir müssen uns damit begnügen, die Tendenz zu tastenden Versuchen zu konstatieren, die zu dem Schaffen einer religiösen abendländischen Kunst in tieferem Sinne hätte führen können — wenn die für sie günstigen Verhältnisse von beständiger und tiefergehender Natur gewesen wären. Aber die Entwicklung ging in entgegengesetzter Richtung; die

empfindliche Blume der seelischen Mystik verwelkt in der graukalten Luft der Kirche. Die allgemeine religiöse Entwicklung bot keine Nahrung für eine abstrakte, rhythmische, lebende und dichtende Bildkunst. Man wendet sich statt dessen mit wachsendem Interesse den objektiven Erscheinungen zu, der intellektuellen Schilderung, der materiellen Wirklichkeit. Die abendländische Kunst hatte ja auch in dieser Hinsicht weit stärkere Traditionen, auf die sie bauen konnte. Das klassische Erbe lebte jedoch in einem Unterstrom in Italien weiter.

Besser als durch irgendeine der kleinen Legendenillustrationen auf dem zuletzt beschriebenen Franziskusbilde können wir durch eine kleine Malerei der Sammlung des verstorbenen John G. Johnson in Philadelphia einen Eindruck von der religiösen Ausdruckskraft dieser Franziskanerkunst bekommen. Wenn auch nach außen hin nur ganz unbedeutend und kaum so groß wie ein gewöhnliches Predellenstück, enthält dieses Bild einen stärkeren Zug von religiöser Inspiration, als irgendeines der bedeutenderen, grösseren Werke. Die Attribution dieses Bildes an den Künstler, den wir Barone Berlinghieri genannt haben, wird sowohl durch technische, wie auch durch formale Gründe gestützt; der knieende Franziskanerbruder ist beinahe dieselbe Figur, wie der früher besonders hervorgehobene alte, graubärtige Mönch in „Monaldus' Vision" auf dem Sta. Croce-Bilde. Die Komposition umfaßt nur zwei Figuren. Ein alter Mönch kniet betend zu Füßen seines Ordensstifters. Franziskus, der in etwas größerem Maßstabe als die anderen Figuren ausgeführt ist, steht nach außen gewendet, dreht aber den Kopf nach der Seite und blickt zu dem knienden Bruder hinunter, indem er gleichzeitig sprechend oder ermahnend die Hand hebt. Sein Gesicht ist kräftig, sein Ausdruck streng, als ob er die Aufrichtigkeit des Betenden erforschen wollte. Dieser ist von der tiefsten Unterwürfigkeit und Ergebenheit beseelt, er liegt auf den Knien zusammengekauert, die nackten Füße aus dem Mantel herausstreckend. Die ineinandergelegten Hände hebt er gegen den Heiligen und der Blick aus dem gefurchten Antlitz mit

den grauen Bartstoppeln ist auch dahin gerichtet. Hier gibt es nichts, was ein besonderes Motiv andeutete. Erscheint Franziskus einem ergebenen Nachfolger als eine Offenbarung, eine Vision? — Ist es ein Fragment aus einer größeren Komposition, oder ganz einfach ein kleines Votivbild mit der Bestimmung, auf einem Altar aufgestellt zu werden, dem Franziskus geweiht? Wie man auch diese Frage beantworten will, so ist es unstreitig, daß der Künstler etwas mehr als gewöhnliche religiöse Ehrfurcht in sein Werk hineingelegt hat; es ist von derselben poetischen Innerlichkeit und persönlichen Überzeugung erfüllt wie Fra Jacopone da Todis religiöse Gedichte.

Die Farbenstimmung ist nunmehr dunkel; beide Mönche sind in schwarze Kutten gekleidet, deren Falten und Stricke aber mit Weiß gehöht sind. Franziskus' Glorie ist durch einen Kranz aus leuchtenden, weißen Punkten gegen den tiefblauen Hintergrund angedeutet; es ist möglich, daß der Hintergrund ursprünglich einen anderen Ton gehabt hat oder vergoldet war, aber wie er jetzt ist, trägt er unleugbar dazu bei, den Eindruck religiöser Mystik zu vertiefen.

Spätere Generationen haben im allgemeinen wenig Achtung und Respekt vor diesen frühen Schöpfungen einer archaischen, religiösen Kunst gezeigt. Man hat mit großer Gleichgültigkeit die Mehrzahl dieser primitiven Bilder zerstört oder von ihrem ursprünglichen Platz entfernt, um an ihrer Stelle Malereien aufzuhängen, die einer „aufgeklärteren" Geschmacksrichtung besser entsprechen, oder man hat die alten Werke auch im Renaissance- oder Barockstil übermalt und modernisiert. Eigentlich sind von jenen primitiven Bildern nur solche, die in irgendeiner kleinen Dorfkirche oder unter einer späteren Malerei versteckt waren (wie das Franziskusbild in Pescia), in relativ unbeschädigtem Zustande verblieben. Außerdem haben in gewissen Fällen auch wunderbare Legenden oder religiöse Traditionen, die mit besonders heiligen

Madonnen und Kruzifixen verbunden wurden, diese vor vollständiger Umänderung geschützt. Durch diese schonungslose Behandlung des primitiven Bildermaterials wurde die Arbeit der stilkritischen Kunstgeschichte in hohem Maße erschwert. Wir sind ja schon auf ganz schwere Fälle von Bilder-Vandalismus gestoßen, aber das schlimmste Beispiel der ruinösen Behandlung einer Malerei des XIII. Jahrhunderts durch Restauration bleibt uns noch näher zu betrachten übrig.

In der Galerie zu Parma hängt unter den primitiven toskanischen Malereien ein großes Bild (1 m hoch, 2½ m breit), den thronenden heiligen Zenobius nebst zwei Diakonen sowie vier Illustrationen zur Legende des Heiligen darstellend. Das Bild ist als historisches Dokument von großem Interesse, speziell für Florenz, was auch aus Giovanni Poggis Artikel in der Rivista d'Arte 1905, hervorgeht [34]. Es wurde ursprünglich als Paliotto für den S. Zenobio-Altar im Florentiner Dom gemalt, dann aber der sogenannten Compagnia di S. Zenobio überlassen und von dieser Gesellschaft 1786 an einen Marchese Canacci verkauft, der es wieder an den Herzog von Parma verkaufte. Nach der Tradition soll das Bild auf Holz von der heiligen Ulme gemalt worden sein, die auf dem Domplatz von Florenz gewachsen war und mitten im Winter zu grünen begann, als sie bei einer feierlichen Prozession zufällig von dem Sarkophag des heiligen Zenobius berührt wurde. Laut der von Poggi vorgelegten Dokumente ist das Bild schon dreimal vor Schluß des XV. Jahrhunderts (1379, 1439 und 1491) restauriert worden und diese Verbesserungsprozedur wurde sichtlich in späterer Zeit wiederholt. Der ganze Hintergrund ist jetzt mit dicker, brauner Farbe übermalt, der breite Sprung, der der Längsrichtung des Bildes folgt, ist plump zusammengeflickt, was man besonders auf dem Seitenfelde sieht, während die größeren Figuren in der Mitte vollständig übermalt wurden, um die Reparaturen unsichtbar zu machen. Am freiesten ist man dabei mit den Hauptfiguren umgegangen.

Das Hauptmotiv besteht also aus dem heiligen Zenobius, der

in Bischofsmantel und Mitra gekleidet, mit dem Krummstab in der Hand, auf einem massiven Thron mit Fußschemel und Kissen — aber ohne Lehne — sitzt. Zu beiden Seiten des Bischofs steht je ein Diakon: S. Eugenius, der sein Buch in beiden Händen hält, und S. Creszentius, der ein Buch unter dem linken Arme und ein Räuchergefäß in der rechten Hand hält. Relativ gut erhalten ist der bankähnliche Thron, auf dem der Bischof sitzt, ein Möbelstück, das vollkommen mit der Thronbank der Madonna auf Mr. Carl Hamiltons oben beschriebenem Bilde übereinstimmt. Man kann auch trotz der Übermalungen sehen, daß die Mantelfalten oberhalb der Knie des Bischofs auf dieselbe Art stilisiert waren, wie auf dem Madonnenbilde. Ganz typisch ist auch die Faltenstilisierung an dem weißen Tuche, das S. Creszentius über dem Arme hielt (obgleich es jetzt lose an seiner Seite herunter hängt), und an der langen weißen Tunika des zweiten Diakons. Das Gesicht des Diakons, welches in der Hauptsache unverändert blieb, zeigt auch auffallende Ähnlichkeit mit dem der Madonna, sowohl in der Stilisierung der Züge, als auch in dem schematischen Aufsetzen der weißen Glanzlichter auf Nasenrücken, Augenbrauen und Stirn.

Von den vier erzählenden Szenen illustrieren die beiden auf der linken Seite die Geschichte von der frommen Frau, die ihren Knaben S. Zenobius zur Pflege anvertraute, sich selbst auf die Wallfahrt nach Rom begab, aber bei der Heimkunft den Knaben tot vorfand, der dann von dem guten Bischof wieder aufgeweckt wurde. Auf dem ersten Bilde sitzt S. Zenobius auf einem Thron, die Hände schützend über dem kleinen Knaben erhebend, der vor ihm mit gebundenen Händen steht. Die Mutter beugt sich mit einer gewissen Unruhe im Blick vor, sie wird von einer Frau und einem jüngeren Manne begleitet; hinter dem Bischof stehen zwei Diakone. Das Bild ist schön komponiert und ermangelt nicht des Ausdrucks, obwohl die einzelnen Figuren steif sind. Auf dem unteren Bilde sehen wir einen Knaben tot auf dem Boden liegen. Die Mutter, die von vier Frauen begleitet wird,

beugt sich klagend über das Kind; auf der entgegengesetzten Seite steht der Bischof; auch er streckt seine Hand aus. Er hat seinen Krummstab einem Diakon übergeben, der sich gegen die herandrängenden Neugierigen wendet, um sie zur Ruhe zu mahnen. Auch in diesem Falle ist der Inhalt des Motivs, trotz der linearen Steifheit der Figuren, gut angedeutet. Betrachtet man diese kleinen Figuren näher, so wird man finden, daß sie dieselben Typen aufweisen und ganz auf dieselbe Art stilisiert sind, wie die Figuren auf den Legenden-Illustrationen des Franziskusbildes. Besonders der Typus des alten Bischofs mit dem strähnigen Haar und Bart kehrt dort bei einer Anzahl älterer Mönche wieder (beispielsweise in „Monaldus' Vision"). Die Ausführung kann etwas gröber erscheinen, was jedoch auf die wiederholten Restaurationen des letzteren Bildes zurückzuführen sein dürfte. Die beiden Legendenszenen auf der anderen Seite des Bischofs stellen S. Zenobius dar, wie er den von einem Wagen überfahrenen Knaben wieder aufweckt und einen vom Teufel besessenen Jüngling heilt. Diese beiden Szenen sind etwas schlechter erhalten, obgleich auch hier die Typen, insbesondere auf Grund der schematischen Verwendung des weißen Lichtes, noch durchaus erkennbar sind.

Nach unserer Meinung kann also die Zusammengehörigkeit dieses Altarpaliottos mit den Malereien, die wir Barone Berlinghieri zugeschrieben haben, keinem Zweifel unterliegen. Jetzt ist dieses Bild nur mehr eine entstellte Ruine, aber es ist sicher einmal ein bedeutendes und stattliches Werk gewesen. Die außerordentliche historische Bedeutung des Bildes, besonders für den Florentiner Dom, ist von anderen Verfassern hervorgehoben worden. Vielleicht könnte es noch einmal zu Ehren kommen, wenn es, von einem Teil der Übermalungen befreit, nach seiner Heimatstätte zurückgebracht würde, wo es früher einen Ehrenplatz einnahm und wo es nicht zum wenigsten deshalb geschätzt wurde, weil man glaubte, daß es auf die Bretter von dem heiligen Baum beim alten Baptisterium von Florenz gemalt war.

Es ist übrigens eine bemerkenswerte Tatsache, daß die besten

der Malereien, die wir zuletzt beschrieben und hypothetisch unter Barone Berlinghieris Namen zusammengestellt haben, in Florenz sind oder waren; nur der Ursprungsort der in Amerika befindlichen Bilder ist uns unbekannt. Dieser Umstand kann etwas überraschend erscheinen, wenn der Maler wirklich Luccheser war und sich nicht nur längere Zeit in Florenz aufgehalten hat. Wohl wissen wir nicht viel über Barone Berlinghieris Leben und Tätigkeit, aber die wenigen früher zitierten Dokumente deuten doch darauf hin, daß er sein Hauptquartier in die Heimatstadt Lucca verlegt hatte. Es wurde auch einleitend betont, daß ein sicherer Ausgangspunkt für die Rekonstruktion seiner künstlerischen Persönlichkeit fehlt, aber daß der stilistische Zusammenhang zwischen den zuletzt beschriebenen Bildergruppen und Bonaventura Berlinghieris authentischen Werken Grund zur Annahme gibt, daß die beiden in Frage stehenden Künstler in gewisser Verbindung miteinander standen. Sie haben sichtlich demselben künstlerischen Geschlecht und Stilkreis angehört; ob sie auch Mitglieder derselben bürgerlichen Familie waren, ist eine Frage, die wir vorläufig nicht mit Bestimmtheit beantworten können.

X

Auch eine größere Mosaikarbeit in Lucca ist mit dem Kunstkreise der Berlinghieri in Verbindung gebracht worden; aber inwiefern diese Attributionen von einer älteren Tradition gestützt werden, wissen wir nicht. Es ist auch auf Grund der Art der Arbeit und des Zustandes, in dem sie sich heute befindet, äußerst schwer, zu einem bestimmten Ergebnis betreffs des Urhebers zu kommen. Aber da es keineswegs unmöglich ist, daß einer der jüngeren Berlinghieri mit der Sache zu tun gehabt hat, so soll das Werk hier in Kürze erwähnt werden [35].

Wir denken an das große Mosaik, welches die obere Hälfte der Fassade von San Frediano in Lucca bekleidet. Sein allgemeiner

Stilcharaker ist wohl ein solcher, daß die Arbeit ohne größeres Zögern in die Mitte des XIII. Jahrhunderts gesetzt werden kann. Aber eine nähere Bestimmung wird durch gründliche Restaurierung, der das Mosaik in späterer Zeit unterzogen wurde, sehr erschwert. Das Motiv ist Christi Himmelfahrt. Christus sitzt auf einem Thron in einer regenbogenfarbigen Mandorla, die von zwei Engeln getragen wird. Er segnet mit der rechten Hand auf orthodoxe Art, die linke auf ein Buch stützend. Unter den drei großen Figuren befindet sich eine Bordüre mit stilisierten Palmetten und der Inschrift: ALTA VIRI CELI SPETTATUR COR GALILEI ISTE DEI NATUS GALILEI NUBE LEVATUS. In der unteren Partie, die in der Mitte durch ein Fenster geteilt ist, werden die zwölf Jünger in lebhaften Stellungen dargestellt, gestikulierend folgen sie dem aufwärts schwebenden Meister mit den Blicken. Die Mehrzahl dieser Apostelfiguren wirkt heute ziemlich karikiert, da ihre Gesichter durch wiederholte Restaurationen entstellt sind. Etwas besser erhalten ist die obere Partie, wo die großen blau gekleideten Engel mit der etwas puppenartigen Christusfigur, die auf dem bankartigen Thron in der farbenreichen Mandorla sitzt, aufwärts schweben. Doch dürfte auch hier die Restauration ziemlich gründlich gewesen sein, sowohl an der Christusfigur, wie auch an dem linken Engel, der u. a. ein neues Gesicht bekommen hat. Der rechte Engel ist besser erhalten und erweckt unleugbar den Eindruck einer gewissen Schwungkraft. Die Stilisierung ist mit starkem Gefühl für den rhythmischen Ausdruckswert der Linien durchgeführt; dies gilt besonders von den langen Mantelfalten, die zwischen den weit gespreizten Füßen flattern und ellipsenförmig auf den Beinen angeordnet sind. Diese Linienstilisierung erinnert in der Hauptsache an das, was wir an dem Franziskusbild in Sta. Croce und an der Madonna in der Hamilton-Collection beobachtet haben. Sie ist aber so typisch byzantinisch, daß sie kaum grundlegend für eine sichere individuelle Bestimmung sein kann. Auch der Typus des Engels mit dem Gesichtsoval, der großen gebogenen Nase und den starrenden

Augen zeigt unverkennbare Ähnlichkeit mit den Figurentypen auf mehreren der zuletzt beschriebenen Bilder (vgl. z. B. Franziskus' Stigmatisierung in der Akademie in Florenz und S. Eugenius in dem San. Zenobio-Paliotton); aber auch hier ist es schwer zu sagen, in welchem Maße die Ähnlichkeiten als individuelle Stilkriterien gelten können. Durch Übertragung in Mosaik ist die Zeichnung des Künstlers vergröbert und schematisiert worden, und überdies fehlen hier vollständig die technischen Kennzeichen, die die sichersten Anhaltspunkte bei der Zuschreibung der Malereien sind. Die stilistischen Übereinstimmungen können also möglicherweise Grund zur Vermutung geben, daß der zuletzt behandelte Künstler — Barone Berlinghieri — den Karton zu dieser Komposition gezeichnet hat, aber aller Wahrscheinlichkeit nach ist die schließliche Ausführung in Mosaik nicht von seiner Hand. Diese wurde wahrscheinlich byzantinischen Mosaikmeistern anvertraut.

Der byzantinische Charakter überwiegt überhaupt in dieser Arbeit mehr als in irgendeiner der bisher studierten Malereien. Teils liegt dies am Kompositionsschema und an der Zeichnung der einzelnen Figuren, teils auch an der Stilisierung der Falten und der Ornamente. Der thronende Christus könnte direkt von einem byzantinischen Mosaik entlehnt sein, ebenso die einrahmenden Ornamente. Dasselbe gilt in der Hauptsache von den schwebenden Engeln, obgleich die Stilisierung hier eine stärkere idividuelle Betonung bekommen hat. Die Engel sind es, die durch ihren schwungvollen Rhythmus den dekorativen Effekt hervorbringen und uns Ursache zur Vermutung geben, daß ein Künstler wie Barone Berlinghieri den Karton ausgeführt hat.

Schließlich sollen hier zwei Malereien angeführt werden, die doch einen offenbaren Zusammenhang mit der Berlinghierischen Stilisierung zeigen, obwohl sie von keinem der vorher erwähnten Künstler ausgeführt sein können. Beide Bilder sind auf jeden Fall außerordentlich bedeutende Werke, gleichviel, ob ihr Meister in Florenz, Lucca, oder in einem anderen Orte in Toscana ge-

boren wurde. Er hat sich am engsten an Berlinghieri angeschlossen und „la maniera greca" in eine dekorative Auffassung, die direkt an Berlinghieri erinnert, umgeschmolzen. In technischer Hinsicht ist er vielleicht etwas weiter vorgeschritten. Die beiden Bilder, die wir von ihm kennen, dürften kaum früher als um 1275 ausgeführt worden sein.

Die größere und bedeutendere dieser beiden Malereien ist ein Madonnenbild in der Pieve-Kirche in Stia in Casentino[36]. Es ist eine monumentale Komposition von bedeutenden Dimensionen. Die Madonna ist thronend en face dargestellt, den Knaben (in einer recht unklaren Stellung) auf dem linken Arme haltend. Mit der rechten Hand weist sie auf das Kind hin, obgleich sich ihre Hand nicht vor der Brust, sondern etwas tiefer unten befindet; also eine Hodegetria. Der Knabe hält seine Schriftrolle in der einen Hand und hebt die andere mit zwei zur römischen Rede- und Segensgeste erhobenen Fingern. Er ist in eine zinnoberrote Tunika gekleidet; die Mutter in dunkelblaue Palla und hellrote Tunika. Die zwei kleinen Engel, die in Halbfigur oberhalb der hohen Lehne des Thrones erscheinen, tragen lichtblaue Tuniken und rosa Pallien. Die Draperie der Thronlehne ist braunrot mit geometrischem Rautenmuster in Weiß. Im übrigen sieht man nicht viel von dem Thron, denn das Bild ist sowohl an den Seiten wie auch unten abgeschnitten und überdies mit einem plumpen Barockrahmen versehen, der besonders die obere Partie verdeckt, wo der Kopf, von einer großen Glorie umgeben, frei aus der Bildfläche hervortreten sollte. Überdies ist das Bild zuviel gewaschen und abgeputzt worden, so daß die Falten zum größten Teil ausgelöscht und die Figuren gleichsam abgeplattet sind. Der Kopf der Madonna scheint auch bei irgendeiner Gelegenheit herausgesägt oder wenigstens als Medaillon eingerahmt worden zu sein. Trotz all dieser Schäden und bedenklichen Mängel in bezug auf die Konservierung macht das Bild doch noch immer einen imponierenden Eindruck. Die strenge Symmetrie und Kraft in der Linienstilisierung verleiht der Madonna ein Gepräge von hieratischer Erhabenheit.

Wir erkennen den Stilcharakter Berlinghieris vor allem an dem Typus der Madonna, besonders in der Zeichnung der langen geraden Nase, der großen Augen und der langgezogenen Augenlider. Der Ausdruck hat ein Gepräge von vornehmer Strenge, die wir bis zu einem gewissen Grade auch bei Berlinghieris Franziskus finden, aber hier sind die Gesichtszüge nicht ganz so eckig. Doch ist es möglich, daß die Bildfläche durch spätere Behandlung etwas modifiziert wurde; ob dies der Fall ist, könnte jedoch nur durch eine eingehendere Untersuchung klargestellt werden, als wir sie durchzuführen Gelegenheit hatten. Auch die Hände der Madonna mit den äußerst dünnen Fingern erinnern an eine Anzahl Berlinghieri'scher Figuren, und soviel man noch von der Faltenbehandlung sehen kann, scheint sie in derselben Richtung zu gehen, auch wenn die gezeichneten Linien hier nicht so deutlich hervortreten, wie in den früher beschriebenen Malereien. Wieder aber muß man sich fragen, wieviel von der ursprünglichen Oberfläche etwa durch Abnutzung und Restauration verloren gegangen ist.

In direktem Anschluß an diese große Madonna in Stia soll hier ein kleineres Heiligenbild erwähnt werden, im Besitz des Museo dell' Opera in Florenz[37]. Es stellt Sta. Agatha in Halbfigur vor und schmückt die eine Seite einer Prozessionstafel, die an einer langen Stange befestigt ist und dieselbe Heilige auch auf der Rückseite zeigt. Diese spätere Malerei ist aber im XIV. Jahrhundert ausgeführt worden, zur gleichen Zeit, als das ganze Bild mit einem recht kräftigen skulpierten Rahmenprofil in Bogenform versehen und beinahe vollständig übermalt wurde. Von der ursprünglichen Malerei des XIII. Jahrhunderts ist eigentlich nur Sta. Agathas Gesicht übriggeblieben und auch dieses nicht ganz unberührt. Wie sich das Bild zu Anfang ausgenommen hat, ist jetzt nicht leicht zu sagen. Es ist möglich, daß die Heilige in ganzer Figur dargestellt war; jedenfalls ist das Bild größer gewesen und hat keinen rundbogigen Abschluß gehabt. Bei der Umgestaltung im XIV. Jahrhundert ist das reiche, byzantinische Hofkostüm der Heiligen auch teilweise verdorben worden. Dieses besteht aus

einer Tunika mit engen Ärmeln, darüber einem dunkelblauen Kolobium, und einem perlgestickten und goldgeschmiedeten Labrum, das infolge der Restauration wie ein gestickter Einsatz wirkt. Die Ornamente, die das Labrum jetzt schmücken, tragen den Charakter des späten XIV. Jahrhunderts. Bei der Übermalung des Gewandes entgingen auch beide Hände nicht ihrem Schicksal, indem man auf die ursprüngliche Form keine besondere Rücksicht nahm. Die rechte Hand, die das Kreuz hält, ist jedoch noch immer als Hand zu erkennen, während die erhobene Linke am ehesten mit einem ausgestopften Handschuh zu vergleichen ist. Abgesehen von diesen entstellenden Einzelheiten, wirkt jedoch das Bild außerordentlich vornehm. Das große symmetrisch gezeichnete Gesicht, das von dunklen Locken eingerahmt und von einem byzantinischen Fürstendiadem gekrönt ist, drückt ungewöhnliche emotionelle Konzentration aus. Die dunklen Pupillen unter den langen geschweiften Augenlidern wirken faszinierend wie ein Paar dunkel leuchtender Edelsteine; hier spiegelt sich etwas von derselben tiefen Religiösität wider, die wir bei Berlinghieris Franziskusbild gefunden haben, obgleich in einer strengeren, noch mehr abstrakten Form. Der Ausdruckswert des Bildes ist symbolisch, die dekorative Stilisierung ist voll tiefer Bedeutung und Schönheit.

Eine sichere Bestimmung dieses Bildes ist natürlich auf Grund des Zustandes, in dem es sich jetzt befindet, äußerst gewagt; aber soweit man nach dem Typus urteilen kann, ist es von demselben Meister wie die oben beschriebene Madonna in Stia ausgeführt worden. Wer dieser Künstler war, wissen wir — wie gesagt — nicht, aber es war offenbar kein unbedeutendes Talent. Er verträgt in gewisser Beziehung den Vergleich mit Bonaventura Berlinghieri und darf wohl auch am ehesten als sein unmittelbarer Nachfolger aufgefaßt werden.

XI

Zu der lucchesischen Malerschule vom Ende des XIII. Jahrhunderts wird auch Deodato (oder Datuccio) Orlandi gezählt. Er hat sich in einer Signatur selbst als Luccheser bezeichnet, aber ob er wirklich Schüler von Bonaventura Berlinghieri war, wie die Tradition berichtet, scheint doch wenig sicher. Dies ist eine Angabe, die Orlandis durchschnittsmäßige und wenig persönliche Kunst weder widerlegt, noch bekräftigt. Wenn er im Anfange bei Berlinghieri studiert hat, so dürfte er später mit pisanischer und wahrscheinlich auch mit sienesischer Kunst in Berührung gekommen sein; seine späteren Arbeiten verraten eine wachsende Anlehnung an sienesische Kunst[38].

Die biographischen Angaben über Deodato sind äußerst spärlich. Wir können seine Tätigkeit in Bezug auf Zeit und Ort nur ungefähr bestimmen. Seine früheste datierte Arbeit ist vom Jahre 1288. Die späteste Aufzeichnung über Orlandi stammt vom Jahre 1327, wo er, laut Trenta, in einem Mietskontrakt erwähnt wird. Im übrigen haben wir Arbeiten von Orlandi, die 1301 und 1308 datiert sind, samt einer von Trenta mitgeteilten Angabe, daß „Datuccius Orlandi, Scutarius et pictor" 1315 im Quartier S. Petri Somaldi in Lucca wohnhaft war[39]. Ridolfi nimmt zwar im Gegensatz zu Trenta an, daß Datuccio Deodatos Sohn gewesen sei, aber irgendwelche direkten Gründe für eine solche Vermutung haben wir nicht finden können. Die Namen können wohl identisch sein. Auf Grund dieser spärlichen Notizen müssen wir annehmen, daß Orlandi als Maler und Schildmacher während der zwei letzten Dezennien des XIII. Jahrhunderts und der drei ersten des XIV. Jahrhunderts tätig war. Seine Wirksamkeitsperiode ist im großen und ganzen ungefähr gleichzeitig etwa mit der Duccios in Siena. Ein richtiger Maler des XIII. Jahrhunderts ist er also nicht. Er ist in Bezug auf seine künstlerische Ausdrucksweise konservativ, um nicht zu sagen zurückgeblieben. Cavalcaselle hat vollständig recht, wenn er sagt, daß Orlandis Werke „keinen Fortschritt bedeuten"; aber es ist weniger richtig, wie es derselbe

Verfasser tut, die Schöpfungen dieses Malers als Zeugen des allgemeinen Verfalls der Kunst dieser Zeit zu betrachten. Die Ursache dafür, daß Orlandis Kunst einen unbedeutenden Eindruck macht und uns nicht wie die der früheren Meister interessiert, ist weniger sein Konservativismus, als sein Mangel an persönlichem Temperament und an Streben nach selbständigem Ausdruck. Deodato Orlandi ist ein geschickter Eklektiker, ein gut ausgebildeter Maler und Metallgraveur, aber kein bedeutender Künstler.

Das frühest datierte von allen Werken Orlandis ist das große Kruzifix, das nunmehr in der Pinakothek in Lucca ausgestellt und mit folgender Inschrift versehen ist: A. D. MCCLXXXVIII DEODATUS FILIUS ORLANDI DE LUCCA ME PINXIT. Das Kruzifix wurde für die Kirche San Cerbone in Lucca gemalt, aber dann einige Zeit (bis zum Jahre 1861) im herzoglichen Palaste in Parma bewahrt, wo es u. a. Cavalcaselle eingehend studiert hat[40]. Jetzt ist es durch eine gründliche Restauration, die offenbar nach dem Zurückbringen in die Heimatstadt ausgeführt wurde, in hohem Grade entstellt. Die Figuren sind stark retouchiert, das Kreuz ist in mattblauer Farbe neu gemalt, das Ornament des Hintergrundes und die Vergoldung leuchten ganz modern und die schwere Rahmenleiste um das Kreuz ist geschwärzt worden.

Christus wird an gespannten Armen hängend dargestellt, den Körper in einem Bogen ausgeschweift und den Kopf gegen die rechte Schulter geneigt, aber die Füße sind im Winkel aufeinandergenagelt. Die ikonographische Form ist rein byzantinisch und in bezug auf die Fußstellung etwas altertümlicher als an Bonaventura Berlinghieris Kruzifixen (beispielsweise im Chiostro delle Oblate). Die Formen sind relativ langgezogen und geschmeidig; der Kopf, der schlapp gegen die Schulter fällt, scheint einen leidenden Ausdruck gehabt zu haben, ist aber nunmehr stark retouchiert. Dasselbe gilt von dem dünnen Lendenschurze, dessen ursprüngliche Faltenbehandlung sichtlich modifiziert wurde. An den Tafeln der Kreuzarme sind Maria und Johannes in Halbfigur und ganz oben

auf dem Kreuze Christus als Pantokrator dargestellt. Das Rautenmuster mit den in Blau und Gold gehaltenen stilisierten Blattornamenten, das die Seitenfelder des Kreuzstammes ausfüllt, wirkt nunmehr infolge des grellen Kolorits äußerst störend. Die relativ weiche Modellierung ist gewiß nicht wenig das Werk des Restaurators; dadurch wurde auch die ursprüngliche Zeichnung schlaffer und die linearen Ausdruckswerte, die die Figur möglicherweise besaß, wurden noch mehr geschwächt.

Außer diesem großen Kruzifix gibt es in der Pinakothek in Lucca eine kleine Madonna, die zwar nur ein Fragment — und nicht im Katalog aufgenommen oder mit einer Nummer versehen —, aber glücklicherweise frei von Übermalung ist. Die Madonna ist in Halbfigur dargestellt; auf einem roten Marmorthron sitzend hält sie den Knaben auf dem linken Arm. Christus umfaßt mit der einen Hand den Daumen der Mutter und hält in der anderen einen Vogel. Das Bild ist, wie gesagt, etwas beschädigt, aber doch nicht so arg, daß man es nicht in guten Zustand versetzen und als eine voll authentische und ungewöhnlich sympathische Arbeit von Deodato Orlandi ausstellen könnte.

Andere Tafelmalereien von Deodato Orlandi scheinen in Lucca nicht erhalten zu sein, hingegen dürfen wir ihm wahrscheinlich eine Freskomalerei zuschreiben, die vor einigen Jahren im Klostergange der San Francesco-Kirche derselben Stadt entdeckt wurde. Das Fresko füllt ein lünettenförmiges Feld über dem Grabe eines gewissen Bonagiunta Tignosini, das im übrigen aus einer in die Wand eingelassenen Steinplatte besteht, geschmückt mit einem Malteserkreuz in einem kreisrunden Feld. Die Steinplatte enthält eine Inschrift mit der Jahreszahl 1274, die man also als ein Datum post quem für die Malerei annehmen muß[41]. Diese stellt die Madonna in Halbfigur dar, die das Kind an ihrer rechten Hand dem knienden Stifter entgegenhält, der wieder mit zum Gebet gefalteten Händen den Segen des Kindes empfängt. Er ist in einen grünen Mantel gekleidet und trägt ein großes Barett auf dem Kopf. Die Darstellung gibt kein individuelles Porträt, aber dank der

Kleidung ein recht interessantes und typisches Zeitbild. Auf der anderen Seite der Madonna steht S. Franziskus mit einem Buche in der Hand. Sowohl die Madonna wie auch das Kind zeigen so auffallende Ähnlichkeit mit entsprechenden Figuren auf Deodato Orlandis signiertem Bilde im Museum in Pisa, daß wir es für höchst wahrscheinlich halten, daß der Künstler tatsächlich auch diese Freskomalerei ausgeführt hat; während Lazzareschi diese Möglichkeit wohl andeutete, sich aber eher geneigt erklärte, die Malerei einem der Berlinghieri zuzuschreiben. Die Typen und die Formen der Hände, sowie die schematische Schattierung der langen, schmalen Augen bilden eine kräftige Stütze unserer Attribution. Wann diese Malerei ausgeführt worden ist, läßt sich schwer bestimmt angeben, denn die Jahreszahl 1274 bezieht sich auf den Tod des Mannes und das Grab kann natürlich um mehrere Jahre jünger sein. Es gehört jedenfalls Orlandis lucchesischer Periode an, die scheinbar bis gegen Ende des Jahrhunderts gedauert hat. Vom Anfange des XIV. Jahrhunderts an war Deodato offenbar mehr in Pisa als in Lucca tätig.

Im Museum von Pisa gibt es zwei Altarbilder, die Deodato Orlandi zugeschrieben werden, von denen das eine mit folgender Signatur versehen ist: A. D. MCCCI DEODATUS ORLANDI ME PINXIT. Das Bild stellt fünf Halbfiguren dar, eingefaßt von kleinen Säulen und Dreiblattbogen. In der Mitte sieht man die Madonna mit dem Knaben auf dem linken Arme, rechts Petrus und Paulus, links Jakobus und Domenikus. Sämtliche Figuren sind im Halbprofil dargestellt, die einzige Figurendarstellung, die Deodato beherrscht und die folglich auf allen seinen Malereien mit schematischer Gleichförmigkeit wiederkehrt. Die Figuren gleichen Puppen ohne organisches Gerüst. Die Hände haben lose, hängende, fadendünne Finger, die Gesichter sind wie aus Papiermaché gemacht mit gerader Nase, schematischen Schatten um die Augen, niedriger Stirn und großen Ohren. Auch die Gewänder machen teilweise eher den Eindruck von gebrochenem Papier als von wirklichem Stoff. Der Künstler kann ebensowenig ver-

schiedenes Material charakterisieren, wie er irgendwelchen Ausdruck in die Figuren hineinlegen kann.

Das andere Bild in demselben Museum stellt die Madonna in ganzer Figur dar, sitzend auf einem großen Marmorthron von überwiegend gotischem Typus, mit einer Lehne, die in einem spitzigen Giebel endet. Vier kleine Engel, die die Lehne halten, sind wohl als Träger des Madonnenthrones anzusehen. Maria hält den Knaben auf dieselbe Art wie auf dem vorhergehenden Bilde, nämlich auf ihrer linken Hand sitzend, er trägt dieselbe Kleidung, eine hemdähnliche Tunika, und strampelt etwas mit den Beinen. Wirkliche Kindlichkeit und Lebhaftigkeit drückt er jedoch nicht aus, sondern er gibt den rituellen Segen sehr feierlich. Das Bild macht aber einen vorteilhafteren, weniger schematischen Eindruck als das vorhergehende, was teilweise auf der mehr ornamentalen Komposition (speziell des Thrones) und vielleicht darauf beruht, daß die isolierte Madonna ein Motiv war, das der Künstler besser beherrschte als Gruppen. Bei dieser Madonna kann man auch leichter eine gewisse Ähnlichkeit mit Berlinghieris Figuren entdecken, (beispielsweise mit der Madonna auf dem Diptychon in der Akademie in Florenz) als an Orlandis übrigen Arbeiten, was darauf hinzudeuten scheint, daß es eine relativ frühe Malerei ist.

Im Museum in Pisa gibt es unserer Meinung nach noch eine Madonna von Deodato Orlandi, die bisher noch nicht als sein Werk identifiziert wurde. Als ein Übergang zu dieser soll hier eine signierte Madonna aus dem Besitze eines römischen Kunsthändlers gezeigt werden, die offenbar die Mittelpartie eines Altarbildes desselben Typus bildete, den der pisanische Altar vom Jahre 1301 zeigte. Die Signatur lautet: A D MCCCVIII DEODATUS ORLANDI ME . . Die Fortsetzung folgte auf dem danebenstehenden Stücke. Die Madonna ist in Halbfigur dargestellt, natürlich wieder in halber Seitendrehung, mit dem Knaben auf dem linken Arme. In der anderen Hand hält sie, der Abwechselung halber, eine Rose. Der Knabe trägt außer der gewöhnlichen hemdähnlichen Tunika

einen über der Brust zugehakten Mantel. Er segnet wie gewöhnlich mit der rechten Hand, hält jedoch in der anderen an Stelle der Schriftrolle einen Vogel und guckt auf eine Art und Weise zu dem Gesicht der Mutter hinauf, die nicht frei von unfreiwilliger Komik ist. Die Madonna ist aber ebenso unberührt wie je, trotz der Anstrengungen des Knaben und der Rose in ihrer Hand. Gleichwohl bemerkt man, daß die Typen voller geworden sind, die Modellierung der Formen etwas weicher, der Charakter der Stoffe vielleicht etwas besser, als auf den früheren Bildern. Eine dekorative Neuerung ist außerdem, daß der Goldgrund mit stilisierten Blumen und schwebenden Engeln in Halbfigur mit Schriftbändern graviert ist. Durch die goldschmiedeartige Ausschmückung des Grundes wird natürlich der Eindruck von dekorativer Zierlichkeit und technischer Feinheit erhöht.

Nachdem man diese signierte Madonna kennen gelernt hat, ist es nicht schwer, Deodato Orlandi auch in der großen Madonna zu erkennen, die im Museum in Pisa unter der Benennung „Scuola Fiorentina" (Sala II Nr. 18) hängt. Das ziemlich große Bild zeigt die Madonna in ganzer Figur, in halber Drehung nach rechts auf einem Marmorthron sitzend, dessen Armlehnen mit Cosmatenarbeit verziert sind. Hinter der Madonna halten zwei Engel eine Draperie aus dunkelrotem Stoff, der mit schwarzen Ringen und Quadraten verziert ist — mit einer ganz gleichartigen Ornamentik also, wie wir sie bei dem früheren Madonnenbilde in demselben Museum finden. Zu beiden Seiten der Madonna stehen auf den Armlehnen zwei Heilige, als Nikolaus und Johannes bezeichnet. Der Knabe, der wieder nur in eine Tunika gekleidet ist, streckt, anstatt zu segnen, nur die Hand vor und hält einen Gegenstand in der anderen Hand, der aber heute nicht ganz sichtbar ist. Das Bild ist nämlich durch die Zeit recht verdorben, könnte aber wohl durch vorsichtige Reinigung ganz gut wieder hergestellt werden. Durch den Typus und die Handform der Madonna wird der Zusammenhang dieses Bildes mit der zuletzt beschriebenen signierten Madonna bestätigt; besonders die Zeichnung der Augen und der etwas schiefe

Mund scheinen uns die Identität des Meisters ersichtlich zu machen. Aber gleichzeitig ist die Entwicklung, die das vorhergehende Bild schon verrät, noch mehr vorgeschritten, die Modellierung ist noch voller geworden, die Formen etwas kräftiger. Eine gewisse Modifikation an den Gesichtsügen der Madonna (besonders die Verlängerung der Nase), aber noch mehr an dem Typus des Knaben, zeigt deutlich, daß der Künstler unter neuen Einfluß gekommen ist, der sichtlich aus Siena stammte. Es sind Duccios Madonnen- und Bambinotypen, die sich hier in etwas gröberer Form widerspiegeln. Man erinnert sich besonders an eine so frühe Arbeit von Duccio, wie seine kleine Madonna mit den drei knienden Franziskanern, wo der Knabe, wie auf Deodatos Bild, den einen Arm vorstreckt. Auch die Drapierung des Mantels und des weich wogenden, goldgestickten Saumes lassen eine dekorative Verjüngung erraten, die kaum auf andere Weise erklärt werden kann, als durch die Annahme, daß Deodato mit Duccios Kunst in Berührung gekommen ist. Dieses Madonnenbild ist aller Wahrscheinlichkeit nach nicht vor 1310 oder etwas später gemalt worden; der Stil hat hier schon jenen fließenden Rhythmus der gotischen Linie angenommen, der in Deodatos früheren Arbeiten noch nicht entwickelt war. Es wäre auch nicht leicht, in einem Bilde wie der pisanischen Madonna, Bonaventura Berlinghieris Schüler wiederzuerkennen, wenn nicht dazwischenliegende Werke dieses Bild mit den altertümlichen Schöpfungen der alten lucchesischen Schule verbänden.

Etwas früheren Datums sind wahrscheinlich ein paar kleine Bilder im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, die auch Deodato zugeschrieben werden können. Die Bilder wurden in Farbe reproduziert und ausführlich von Prof. O. Wulff im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen (1916 Heft I bis II) behandelt, wodurch wir uns die Mühe einer detaillierten Beschreibung ersparen können. Wir stimmen mit dem Verfasser in seiner Charakteristik der ikonographischen Abstammung und Formengebung der verschiedenen Motive überein, aber nicht in der Bestimmung des Meisters dieser

Bilder, den er als einen umbrischen Künstler ungefähr vom Jahre 1280 bezeichnet. Die Bilder sind unserer Ansicht nach etwas jünger und von Deodato Orlandi ausgeführt, wie aus dem folgenden hervorgehen soll. Vorerst aber einige Worte über die Motive und die Kompositionsweise selbst. Es ist ganz klar, daß diese zwei kleinen Bilder (72 cm hoch, 23 cm breit) als Flügel eines kleinen Triptychons gedient haben; aber ob sich in ihrer Mitte eine größere gemalte Figur oder eine Statuette befand, ist heute schwer mit Bestimmtheit zu sagen. Nach den Motiven zu schließen, die auf den Flügeln sichtbar sind, hat die Mittelfigur Johannes den Täufer vorgestellt. Gewisse recht willkürlich gewählte Szenen aus des Täufers und seiner Eltern Geschichte werden hier auf sechs kleinen Bildern illustriert, von denen je drei übereinandergestellt sind. Das erste zeigt uns Maria und Elisabeths Begegnung, das zweite Johannes' Geburt, das dritte Zacharias, den Namen des Knaben schreibend; zu oberst auf dem gegenüberliegenden Flügel, die Botschaft des Engels an Zacharias im Tempel, darunter, Johannes predigend, und zu unterst, das Jüngste Gericht, wo Johannes und Maria als Fürbitter der Menschheit auftreten. Der innere Zusammenhang zwischen den verschiedenen Szenen scheint also ziemlich lose.

Am wenigsten charakteristisch und persönlich ist die abgekürzte Darstellung des Jüngsten Gerichtes, wo das rein byzantinische Kompositionsschema und die miniaturartigen kleinen Figuren kaum ausgeprägtere persönliche Stilzüge hervortreten lassen. Diese ganze Darstellung wirkt recht überraschend, sowohl ihres losen motivischen Zusammenhangs mit den anderen Bildern, wie auch ihrer vollständig abweichenden ikonographischen Herkunft wegen. Sie kann kaum auf andere Weise denn als eine relativ treue Kopie einer byzantinischen Miniatur erklärt werden, während die anderen Kompositionen nur sehr wenig Abhängigkeit von byzantinischer Kunst verraten. Sie zeigen im Gegenteil ausgeprägtes Streben danach, die biblischen Motive in eine dem zeitgenössischen aktuellen Leben entlehnte Tracht zu kleiden. Sie

sind in bezug auf Kostüme und Akzessorien genremäßiger und pittoresker als die Mehrzahl solcher biblischer Szenen vom Ende des XIII. Jahrhunderts oder Anfang des XIV. So besteht die Volksmasse, zu der Johannes spricht, nicht nur aus Nonnen in braunen Kutten und weißen Hauben, sondern auch aus vornehmen Damen und Kavalieren in Modekostümen, langen gestickten Kleidern, pelzverbrämten Mänteln und kleinen farbenreichen Baretten als Kopfbedeckung. Dieselben Kavaliere treten auch bei der Darstellung der Botschaft des Engels an Zacharias als neugierige Zuschauer im Tempel auf, während die vornehmen Damen mit Bändern in den Haaren und gestickten Kleidern der Elisabeth, nach der Geburt des Johannes, stärkende Eßwaren (Eier und Wein) reichen und zugleich Zacharias assistieren, indem sie ihm das Tintenfaß bei der Namenssignierung des Neugeborenen halten. Durch den hervorragenden Platz, den diese Kostümfiguren in den verschiedenen Szenen einnehmen, sowie durch die ornamentierten Stoffe, die mehrmals, z. B. auf dem Altare des Tempels und auf Elisabeths Bett, angebracht sind, gewinnen diese Bilder einen äußerst ornamentalen, pittoresken Charakter. Die Farbenwirkung ist auch sehr lebhaft. Wulff beschreibt sie folgendermaßen: „Den Gesamteindruck beherrscht das Farbenpaar Blaurot, dem durch den reichen Goldzusatz jede Härte genommen und prächtige Wirkung verliehen ist. Dazu gesellen sich aber mehrere helle Töne: lichtes Grün, Grauviolett und ein zartes Rosa, endlich helles Orangebraun". Dieses bunte, klare Kolorit in Verbindung mit dem gestickten Stoffe und dem genremäßigen Tone in mehreren Szenen lenkt die Gedanken unfreiwillig auf frühe gotische Miniaturen. Wulff hat den Zusammenhang dieser Bider mit der Miniaturkunst stark betont, u. a. indem er hervorhebt, daß die zeitgemäßen Kostüme wahrscheinlich nicht nach der Wirklichkeit, sondern nach Miniaturen gemacht wurden, was sicher richtig ist. Hingegen finden wir es sehr unwahrscheinlich, daß der Künstler Miniaturen als Vorbilder für seine Kompositionen benutzt, oder aus solchen Malereien den Impuls zur Ausschmückung des Hinter-

grundes mit eingravierten Figuren geholt hat: schwebende Engel und Lämmer, von Vierpässen oder geschlungenen Bändern eingerahmt. Seine Kompositionen zeigen alle eine eigentümlich monotone Aufstellung der Figuren, die immer in Halbprofil dargestellt sind, gleichviel in welchen Situationen sie auftreten. Die Kompositionen sind auffallend schlaff und ungewandt und die Figuren verraten nicht die geringste Spur von Ausdruck. Alle, sowohl Männer wie Frauen, haben denselben puppenartigen Typus mit hoher Nase, niedriger Stirne, länglichen Augen und vollen Wangen, ein Typus, den wir von Deodato Orlandis früheren, im Museum in Pisa befindlichen Madonnen, und von der Freskomalerei in Lucca kennen, auf der ein Kavalier im Zeitkostüm abgebildet ist. Wer die Typenähnlichkeiten nicht stark genug findet, um die Attribution der kleinen Bilder an Deodato Orlandi zu motivieren, möge die in den Goldgrund eingravierten Figuren näher studieren und sie mit den gravierten Hintergrundfiguren der römischen Madonna vom Jahre 1308 vergleichen; er wird in beiden Werken dieselben Figuren, denselben Stil, dieselbe Technik und dieselben Ornamente finden. Was Deodato zur Ausschmückung der kleinen Bilder mit solchen gravierten Figuren veranlaßte, war vielleicht weniger der Einfluß der Miniaturkunst, als eine Gewohnheit, Metallarbeiten auf diese Art zu schmücken. Er war nicht umsonst gleichzeitig scudarius und pictor, — gravierte Waffen und Schilder kamen schon im XIII. Jahrhundert vor. Die Bilder in Berlin gehören, aller Wahrscheinlichkeit nach, einer relativ frühen Periode von Deodatos Tätigkeit an, ebenfalls auch die unsignierte Madonna in Pisa, doch dürften sie kaum viel früher als um 1300 datiert werden.

Durch Deodato Orlandis Malereien, die hier in aller Kürze beschrieben worden sind, haben wir einen Übergangsmeister von größerem historischen als künstlerischen Interesse kennen gelernt. Er ist einer von jenen, die die Kunst von einer Periode in die andere überleiten, ohne selbst wirklich zur Entwicklung beizutragen. Aber er assimiliert nach und nach Stilelemente von verschiedenen Seiten und besitzt eine bedeutende technische Geschmeidigkeit. Deodato

bleibt eigentlich kein lucchesischer Maler des XIII. Jahrhunderts, sondern wird zu einem von Pisa und besonders von Siena stark beeinflußten Eklektiker.

Es scheint mithin, als ob die lucchesische Schule keine jüngeren Maler hätte hervorbringen können, die mit den Berlinghieri zu vergleichen wären. Ihre Glanzzeit hörte schon mit dem dritten Viertel des XIII. Jahrhunderts auf. Zu einer Zeit, in der sich auch in mehreren anderen toskanischen Städten lebenskräftige lokale Schulen entwickelten, die in der Zukunft einen entscheidenden Einfluß auch auf die Kunstentwicklung Luccas ausübten.

Deodato Orlandi wurde auch die Serie von Freskomalereien mit Motiven aus den Legenden der Apostelfürsten zugeschrieben, die nebst einer großen Anzahl von Papstporträts das Längsschiff der alten Basilika San Piero a Grado bei Pisa schmückt[42]. Das historische Interesse der Fresken ist nicht zu bestreiten, weil sie den Freskenzyklus wiedergeben, der die Eingangshalle des alten S. Peter (den sog. quadroportico) schmückte, aber ihr künstlerisch-dekorativer Wert muß sehr gering eingeschätzt werden. Es kann wohl sein, daß die Fresken infolge von Restaurationen noch gröber und roher wirken als ursprünglich; aber sicher ist, daß sie nie durch strengeren dekorativen Stil oder künstlerischen Ausdruck ausgezeichnet waren. Es ist nicht unmöglich, daß ein relativ äußerlicher und unpersönlicher Maler wie Deodato Orlandi, an der Ausführung dieser Fresken teilgenommen hat; aber dies gereicht ihm in diesem Fall kaum zu künstlerischer Ehre. Wenn er wirklich deren Meister gewesen ist, so erscheint er hier noch weniger künstlerisch reif und selbständig, als in seinen Tafelmalereien. Eine nähere Analyse dieser Fresken würde uns zu einer Menge ikonographischer Probleme führen, die für das Studium der lucchesischen Malerschule des XIII. Jahrhunderts kein größeres Interesse besitzen. Wir unterlassen deshalb jeden Versuch in dieser Richtung und verweisen nur auf Pietro d'Achiardis ausführliche Abhandlung, in der die ikonographischen Probleme sachlich behandelt, aber die Gründe zu einer Zuschreibung dieser Fresken an Deodato nur

allzu knapp angedeutet werden. Es dürfte auch sehr schwierig, um nicht zu sagen unmöglich sein, überzeugende stilkritische Gründe für eine individuelle Bestimmung von Malereien vorzubringen, die einen so ursprünglichen und eklektischen Stil wie die Fresken in S. Piero a Grado zeigen.

LUCCA

[1] Den ersten Versuch, eine historische Darstellung der Entwicklung der lucchesischen Malerei zu geben, finden wir bei Trenta, „Memorie e Documenti per servire all' istoria del ducato di Lucca." Tomo VIII. Dissertazione seconda (1822), aber die Darstellung hat keinen größeren Wert; sie ist rein kompilatorisch und nicht auf kunsthistorische Fachkenntnisse gestützt. Weniger bedeutende lucchesische Schriftsteller überspringend, soll hier nur an Michele Ridolfi, den bededutensten Historiker der lucchesischen Kunst, erinnert werden. In einer Reihe von Aufsätzen in den Atti della R. Accademia Lucchese in den 1830/40er Jahren publiziert und teilweise dann in seinem „Scriti vari riguardanti le belle arti" gesammelt, hat Ridolfi die Resultate seiner technischen und historischen Untersuchungen einzelner Kunstwerke dargelegt. Wir werden in dem Folgenden Gelegenheit haben, einige von diesen Aufsätzen zu zitieren; aber eine zusammenfassende historische Darstellung der lucchesischen Malerei hat Ridolfi ebensowenig wie irgend ein anderer zu machen versucht. Die größten Verdienste Ridolfis dürften wohl in seiner praktischen Tätigkeit als „conservatore dei monumenti delle belle arti" liegen. Crowe und Cavalcaselle behandeln die frühe lucchesische Malerei besonders kurz und unvollständig. Von späteren Kunsthistorikern ist es eigentlich nur Henry Thode, der den lucchesischen Malern des XIII. Jahrhunderts eine gewisse Aufmerksamkeit gewidmet hat, teils in seiner Arbeit „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance", teils in einem Artikel im Repertorium für Kunstwisenschaft 1890 „Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIII. Jahrhundert".

[2] Vgl. Atti della R. Accademia Lucchese vol. XIII (1845) S. 365, sowie Telesforo Bini, Notizie della chiesa e del crocifisso di Sta. Giulia di Lucca (1858) S. 15.

[3] Ridolfi zitiert unvollständig und teilweise unrichtig die betreffenden Dokumente in seinem Aufsatze „Sopra i tre più antichi pittori lucchesi", Atti della R. Accad. Lucchese vol. XIII. Vollständig gedruckt sind sie in dem Aufsatze von E. Lazzareschis „Un nuovo contributo allo studio dell' iconografia francescana", Bolletino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria. Vol. XIV. Fasc. II—III.

[4] Placidio Campetti, Catalogo della Pinacoteca Communale di Lucca (1909) Nr. 19. Die Maße des Kruzifixes sind 1,75 und 1,37 Meter. Vgl. auch Enrico Ridolfi. Diporto Artistico. II. Atti della R. Accad. Lucch. XIX p. 159—160.

[5] Eine vollständige Behandlung der Ikonographie des Kreuzigungsmotivs,unter besonderer Berücksichtigung des früheren italienischen Materials, dürfte kaum existieren; aber wertvolle Aufklärungen und Zusammenstellungen von verschiedenen Materialgruppen finden wir in mehreren Büchern. Von großem Interesse ist noch immer Kraus' Behandlung dieses ikonographischen Problems in seiner „Geschichte der christlichen Kunst," II, 1. S. 310—345. Weiter soll hervorgehoben werden: J. Reil, „Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi"; Brehier, „Les Origines du Cru-

zifix"; Dalton, ,,Byzantine Art and Archeology"; Wulff, ,,Altchristliche und Byzantinische Kunst'; Gabelentz, ,,Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter"; Zimmermann, ,,Voraussetzung und erste Entwicklung von Giottos Kunst"; und außerdem mehrere Abbildungswerke von Miniaturen und Elfenbeinarbeiten.

[6] Alberto Sosios Kruzifix in Spoleto, Foto Anderson 5788. Das Kruzifix im Victoria and Albert Museum, Inv. 830—1900. Italien 12 th century. In dem letztgenannten Kruzifix ist das Lendentuch Christi übermalt und auch andere Partien sind beschädigt, aber der Typus schließt sich sehr nahe an Alberto Sosios signiertes Kruzifix an.

[7] Abgebildet in Venturi, Storia V. Fig. 2 und 3.

[7a] Vgl .Enrico Ridolfi, Diporto Artistico. II. Atti della R. Accad. Lucch. XIX p. 160-161.

[8] Das Kruzifix in Villabasilica wird von mehrere Verfassern erwähnt, z. B. Mazzarosa, La Terra di Brancoli, Atti della R. Accad. Lucch. XXV p. 406. Lazzareschi op. cit. S. 8. Stiavelli, L'Arte in Val di Nievole. Khvoshinsky e Salmi, I Pittori Toscani, I. u. a. Das Kruzifix in Sta. Maria zu Tereglio ist am ausführlichsten von Enrico Ridolfi op. cit. p. 161 beschrieben worden; es wird auch von ihm mit dem Kruzifix in Sta. Giulia in Lucca zusammengestellt, was in stilistischer Hinsicht unrichtig ist.

[9] Michele Ridolfi beschreibt das S. Michele-Kruzifix in seinem Aufsatz ,,Sopra alcuni monumenti di belle arti, restaurati" (1842), gedruckt in Atti della R. Accad. Lucch. vol. XII; aber seine Beschreibung ist nicht sehr genau, z. B. wenn er behauptet, ,,alcuni fatti della vita del Gesù e della Vergine" an beiden Seiten des Gekreuzigten zu sehen. Die Technik nennt er ,,metodo encaustico", was wohl auch nicht ganz genau sein dürfte. — Telesforo Bini erzählt in seiner Arbeit ,,Notizie della chiesa e del Crocifisso di Sta. Giulia" ausführlich die mit dem Kruzifix verbundene Legende, die er auch mit einigen archivalischen Notizen zu stützen versucht. Auf Grund einiger ziemlich peripherischer Beleuchtungen meint er, daß das Kruzifix von Bonaventura Berlinghieri ausgeführt sei. Genauere Beschreibungen dieses Kruzifixes findet man bei Enrico Ridolfi, op. cit. p. 157, und bei Crowe und Cavalcaselle, Storia, I, S. 239—241. Dagegen überspringt Venturi diese Kruzifixe vollständig. Soviel wir wissen, sind sie nie abgebildet worden.

[10] Das Motiv der thronenden Himmelskönigin wird von Strzygowski in ,,Byzantinische Denkmäler" I S. 39—41 behandelt. Der Verfasser betont den Zusammenhang dieses Kompositionstypus mit byzantinischen (resp. römischen) Darstellungen von Kaiserinnen mit ihren Erstgeborenen, welche seit dem Anfange des III. Jahrhunderts vorkommen.

O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa, S. 244—45, geht auch auf eine Beleuchtung dieses ikonographischen Motivs ein; er sucht dessen Ursprung in ägyptischen Darstellungen von Isis und Horus und ist der Ansicht, daß die byzantinischen Madonnen auf gewisse heilige Ikonen in palästinensischen Klöstern zurückgreifen. Unter den frühesten Darstellungen der hieratischen Theotokos wird ein Kalksteinrelief im Museum zu Gizeh erwähnt. — Wilpert, Römische Mosaiken und Malereien vom IV.—XIII. Jahrhundert, bringt gleichfalls viel Material zur Beleuchtung dieses Motivs in Rom.

[11] Vgl. Knut Tallqvist. Madonnans Förhistoria. Helsingfors 1920.

[12] J. J. Tikkanen, Madonnabildens historia. Helsingfors 1916. S. 9—14.

[13] Vgl. Wulff. op. cit. S. 248—254.

[14] Dalton, Byzantine Art and Archeology. Fig. 114 und 126 sowie Vöge, Beschreibung der Bildwerke etc. (1902) Nr. 2 und Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne, publ. par Cabrol: Delettre, Le Culte de la Vierge en Afrique (1907) S. 68—69.

[15] Vgl. Wulff, op. cit. S. 248. Anm. sowie S. 257.

[16] Vgl. Beschreibung der Bildwerke. Dritter Band (1911) Wulff, Altchristliche, Mittelalterliche und Byzantinische etc. Nr. 1697.

[17] Vgl. Stephan Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. (1909) S. 73.

[18] Diesen Kompositionstypus betreffend schreibt O. Wulff im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsamlgn. 1916. H. 1—2 S. 74: „Wenn schon Strzygowski seinerzeit (Cimabue und Rom. S. 48 ff. und S. 145) die neue Komposition für eine toskanische Schöpfung ansah, so ist es auch heute zum mindesten nicht möglich, seine Annahme durch Beibringung eines älteren echt byzantinischen Gegenbeispiels zu widerlegen".

[19] Sämtliche der älteren Verfasser, z. B. Padre della Valle, Lanzi, Tiraboschi, Trenta, d'Agincourt, Rosini, u. a., die Bonaventura Berlinghieri erwähnen, tun dies im Zusammenhang mit einem Bilde des heiligen Franziskus, das sich bei Marchese Montecuculi in Modena befand und mit des Künstlers Namen versehen war. Noch im Jahre 1845 bildet Michele Ridolfi diese Malerei als eine authentische Arbeit von Bonaventura Berlinghieri ab und verteidigt ihre Signatur gegen Rosinis sehr berechtigte Zweifel an ihrer Echtheit. Erst im Jahre 1857, als das Franziskusbild in Pescia wieder entdeckt wurde, gesteht Ridolfi in seiner „Lettera al Marchese Selvatico", daß er sich vielleicht in Bezug auf das Bild in Modena geirrt hatte. Es geht aus Abbildungen deutlich hervor, daß dieses eine spätere Kopie oder Imitation nach Berlinghieris Franziskusbild war, was auch von Cavalcaselle, der Gelegenheit hatte das Modenensische Bild zu sehen, bestätigt wird. Wo sich dieses nunmehr befindet, ist uns nicht bekannt. Eine zweite freie Imitation von Berlinghieris Franziskusbild, gleichfalls mit dem Namen des Künstlers versehen, befand sich im Vatikan. Sie wird von mehreren älteren Verfassern erwähnt und von d'Agincourt abgebildet (Histoire, vol. II. Pl XCVII. 12). Auch dieses Bild war eine relativ späte und schwache Kopie; es wird behauptet, daß es von französischen Soldaten im Jahre 1799 geraubt wurde. Vgl. Ridolfi, Atti della R. Acc. Lucc. XVI. S. 187—190.

[20] Ridolfi, Sopra i tre più antichi dipintori lucchesi. Atti della R. Acc. Lucc. XIII. S. 349—366.

[21] Ridolfi, Lettera al Marchese Selvatico (1851) in Atti della R. Acc. Lucc. XVI S. 179—196. Dieser Brief behält noch immer eine gewisse Wirkung durch seinen starken persönlichen Ton. Er ist gegen Ridolfi gerichtet und der Verfasser sagt unter anderem: „Ho cercato di rivendicare a Lucca mia terra natale, l'onore di aver contributo con altre città d'Italia al risorgimento della pittura. Ma ditemi, Signor Marchese, non credete voi, come io, che questo sia un sacrosanto diritto che niuno può togliermi?" Aber er zieht sich doch von seinem früheren Standpunkt zurück, zugebend, daß das Bild in Modena eine Kopie sein könnte, und, seitdem das Bild in Pescia entdeckt worden ist, nicht länger von Bedeutung sein dürfte. Ridolfi beschreibt, wie es durch Milanesis und Pinis Wunsch, das Bild des Titularheiligen in S. Francesco in Pescia näher zu studieren, zu dieser Entdeckung kam. Seine Aufforderung an Milanesi, das Bild zu publizieren, soll mit folgender Äußerung beantwortet worden sein: „Tocca a voi a farlo e come compatriotta del Berlinghieri e come quello che già ha parlato del quadro di Guiglia". (Die Kopie in Modena). Dies hat Ridolfi auch con amore getan.

[22] Das Franziskusbild ist außer in Ridolfis Artikel auch in den folgenden Arbeiten abgebildet: Stiavelli, L'Arte in Val di Nievole (1905), und Mario Salmi in Rivista d'Arte

1910. S. 70. „Una tavola primitiva nella chiesa di S. Francesco a Pisa". Photographie von Goiorani, Pescia, sowie vom Photographen der R. R. Galerie, Firenze.

[23] Laut einer Tradition, die von Wadding u. a. Verfassern erwähnt wird, soll Franziskus ein paarmal (1211 und 1220) Pescia besucht und sich damals in Casa Orlandi aufgehalten haben; es wird behauptet, daß Berlinghieri später in demselben Hause sein Bild des Heiligen gemalt hätte. Vgl. Lazzareschi op. cit. S. 19.

[24] Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance (1885) S. 82—83. Merkwürdigerweise stellt Thode dieses Bild als das Dritte in der Reihe der Franziskus-Bildnisse hin, nach den Bildern in Sacro Speco in Subiaco (1228), und in S. Francesco a Ripa in Rom. Das Letztgenannte ist aber eine bedeutend spätere Arbeit von Margaritone d'Arezzo.

[25] Das Bild hat durch Übermalung ziemlich gelitten. Nicht nur die Hand, die das Buch hält, sondern auch die schwarze Kutte sind teilweise neu gemalt worden. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Kapuze der Kutte ursprünglich in einem Zipfel auf die rechte Seite des Kopfes gelegt gewesen, wie es bei den meisten Franziskus-Bildern des XIII. Jahrhunderts der Fall ist. Diese Partie ist aber bei der Ausführung der häßlichen glatten Glorie verändert worden.

[26] A Descriptive Catalogue of the pictures in the Jarves Collection belonging to Yale University by Osvald Sirén (1916) S. 3—6.

[27] Dieses Motiv — das Übereinanderlegen der Füße — ist eingehend von Adolph Goldschmidt in einem besonderen Aufsatze behandelt worden: „Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum" im Jahrbuch der königl. preuß. Kunstslgn. 1915. S. 137 ff.

[28] Der rein gotische Kruzifixtypus mit seiner gebrochenen Beinstellung und mit dem auf der Seite befestigten Lendentuch tritt in der italienischen Kunst am frühesten und deutlichsten bei Niccolo und Giovanni Pisano auf. Vgl. besonders die Kreuzigungsdarstellungen auf den beiden Kanzeln im Dome zu Siena und S. Andrea zu Pistoja.

[28] Vgl. Catalogo dei Quadri antichi esposti nelle sale attigue alla Tribuna del David. Nr. 101, sowie Thode op. cit. S. 471.

[30] Vgl. Tikkanen, Madonnabildens historia (1916) S. 29.

[31] Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst II. S. 514, erwähnt als das früheste Beispiel der Svenimento-Darstellungen ein kleines Bild in Petrograd aus der Übergangszeit vom XII. zum XIII. Jahrhundert.

[32] Vgl. H. von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter (1907) S. 76.

[33] Vasari drückt sich in folgender Weise aus: „fece in una tavoletta in campo d'oro un San Francesco e lo ritrasse, il che fu cosa nuova in que' tempi, di naturale, come seppe il meglio, et intorno a esso tutte l'istorie della vita sua in venti quadratti, pieni di figure picciole in campo d'oro". ed Milanesi. I. S. 249.

Vgl. Cavalcaselle und Crowe, Storia I. S. 289. Thode, op. cit. S. 88, sowie Venturi, Storia V. S. 92.

[34] Vgl. G. Poggis Artikel in Rivista d'Arte 1905. V. S. 110. „La tavola di San Zenobio nella Chiesa di Santa Reparata", der einen ausführlichen Bericht über die Schicksale des Bildes, aber keine nähere Untersuchung über dessen Motiv oder den Meister enthält. Es ist auch kurz erwähnt und abgebildet in der Arbeit desselben Verfassers „Il Duomo di Firenze, Documenti sulla decorazione" etc. S. CI. Die von uns gegebenen Abbildungen verdanken wir Professor Supino in Bologna.

[35] Vgl. P. Campetti, Guida di Lucca (1912). S. 127.

[36] Vgl. Giacomo de Nicola, Di Alcuni Dipinti nel Casentino. L'Arte 1914. Fasc. IV. Fig. 1 ,,Arte toscana del sec. XIII".

[37] Catalogo del Museo dell' Opera del Duomo (1904) Nr. 91, Die Maße des Bildes sind: 70 cm hoch, 48 cm breit.

[38] Rosinis Äußerung (Storia, I. S. 218): ,,penso di non ingannarmi se credo che alla Pisana Scuola appartenesse quell'Orlandi di Lucca", rief einen scharfen Protest seitens Michele Ridolfi's hervor, der in Atti della R. Accad. Lucc. XII. S. 381 u. a. schreibt: ,,Ma di quale scuola si vuol fare allievo l'Orlandi? Di una scuola che a confessione degli stessi scrittori delle cose pisane non può citare che dei nomi di pittori, ed alcune poche opere ridipinte posteriamente le quali non si sa con sicurezza a cui pertengano!" etc. Irgendwelche neuen sachlichen Mitteilungen enthält Ridolfis Behandlung von Orlandi nicht; er baut auf Trenta und Padre da Brandeglio. Auch Cavalcaselle und Crowe (Storia I. S. 244—246) liefern keine neuen Beiträge zu Orlandis Charakteristik; sie erwähnen nur das signierte Kruzifix in Lucca und das signierte Altarbild im Museum zu Pisa.

[39] Die Orlandi betreffenden historischen Notizen, die bis jetzt vorliegen, findet man in einer Anmerkung bei Trenta op. cit. S. 28. Da Trentas Buch aber nunmehr ziemlich selten geworden ist, soll die Anmerkung hier vollständig zitiert werden: ,,Poche notizie rimangono di questo valente artefice. Sappiamo soltanto che abitava in Lucca nella contrada di S. Pietro Somaldi, e che per essere in una pergamena de' Padri serviti rogata da Ser Paganello Lupardi sotto il giorno 21 Febbrajo del 1315, chiamato Da Tuccius Orlandi Scutarius et pictor contratae S. Petri Somaldi. Oltre di ciò sappiamo che Orlandi era assai ben munito di assegnamenti, che possedeva dei terreni in S. Anna. Non si conoscono altre opere di Deodato, sebbene v'ha ragione di credersi che non rimanasse inoperoso tanto in patria, che in esteri paesi nel corso dei trenta-nove anni, quanti ne passarano da che dipinto avea il Crocifisso fino all'epoca del 1327, in cui si trova che alluogò una casa".

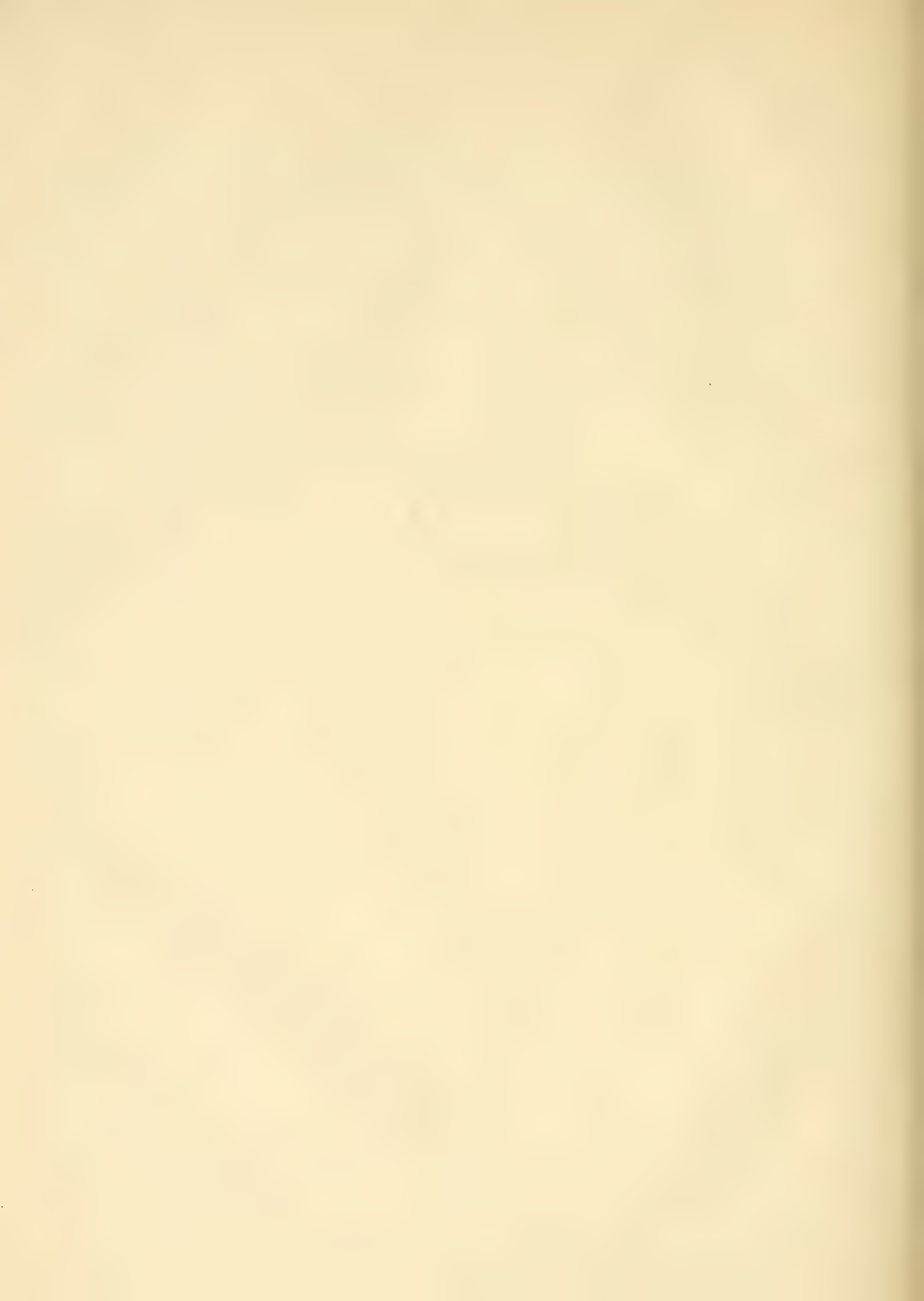
[40] Crowe und Cavalcaselle, Storia I. S. 244. In Langton Douglas' Auflage von C. & C vol. I. S. 142 wird dasselbe Kruzifix zweimal, und zwar jedesmal als ein anderes erwähnt: das eine aufbewahrt in S. Cerbone, das andere im Museum (mit falschem Datum).

[41] Diese Malerei, die vor etwa 15 Jahren unter der späteren Tünche entdeckt wurde, ist zuerst von Lazzareschi publiziert worden, op. cit. S. 16—20, und wurde auch schon von ihm in Zusammenhang mit Orlandi gebracht. Ridolfi, op. cit. S. 388, erinnert daran, daß Datuccio Orlandi eine Malerei auf dem Moriconi-Grabe in San Francesco in Lucca im Jahre 1336 ausgeführt habe ,,comme abbiamo da un publico documento". Die Malerei soll die Madonna zwischen S. Franziskus, den beiden Johannes und S. Ludwig dargestellt haben. Sie scheint nunmehr spurlos verschwunden zu sein und es fehlt uns jede Möglichkeit, die Richtigkeit der Angabe zu kontrollieren.

[42] Pietro D'Achiardi, Gli affreschi di S. Piero a Grado presso Pisa e quelli già esistenti nel portico della Basilica vaticana. Atti del Congresso Internazionale di Scienze storiche Roma 1903. S. 194 ff.



PISA



I

In dem langen kunsthistorischen Streite um „la gloria del primato“ d. h. um die Ehre, als Ursprungsort für die Malerei der Neuzeit in Italien zu gelten, hat Pisa schon frühzeitig eine bedeutende Rolle gespielt. Wohl erwähnten Vasari oder seine frühesten Ausleger die pisanischen Maler nicht, aber schon einige Forscher des XVII. Jahrhunderts legten gewisse, die frühesten Maler Pisas berührende Notizen vor, die geeignet waren, die Vasarische Tradition über Florenz als die Wiege der italienischen Malerei zu erschüttern. Der Sprengkeil, der vor allen Dingen angewendet wurde, um in die Vasarische Konstruktion über die früheste florentinische Kunst eine Bresche zu schlagen, war Giunta Pisanos signiertes Kruzifix aus dem Jahre 1236.

Dieses Kruzifix wird zuerst im Jahre 1625 von dem Franziskaner-Historiographen Lucas Wadding, aber ohne weitere kunsthistorische Reflexionen, erwähnt[1]. Erst Padre Angeli, der seine bekannte Arbeit über Assisi „Collis Paradisi Amoenitas“ im Jahre 1683 schrieb (herausgegeben nach dem Tode des Verfassers 1704)[2], verwendet die Angabe von Giuntas Assisi-Kruzifix aus dem Jahre 1236 als Ausgangspunkt für eine Wertschätzung Giuntas als frühesten Maler, der sich von „la maniera greca“ losgesagt hat. Giunta bekommt nun auch durch ihn den Ruhm, einige der älteren Fresken im Chore der oberen Kirche in Assisi ausgeführt zu haben, aber merkwürdigerweise kann sich Padre Angeli doch nicht ganz von der Vasarischen Anschauungsweise freimachen. Cimabue darf seinen Platz als Vater der Malerei Italiens beibehalten, trotzdem er ein halbes Jahrhundert später als Giunta arbeitete, der — wie

man angibt — um 1200 geboren sein soll. Die von Padre Angeli überlieferten Nachrichten über Giunta müssen jedenfalls cum grano salis aufgenommen werden, aber von wirklichem Interesse ist sein Hinweis darauf, daß die Kunst aus dem tiefen Verfall, in den sie (nach Vasari) während des Mittelalters geraten war, durch das Eingreifen der Dominikaner und Franziskaner gehoben wurde.

Die Vasarische Auffassungsart, nach der Cimabue der erste italienische Maler ist, der die Kunst von „la maniera greca" befreite, blieb im großen und ganzen bis Ende des XVIII. Jahrhunderts vorherrschend. Da traten aber mehrere Verfasser hervor, die nachwiesen, daß sowohl Pisa wie auch Siena früher bedeutende Maler gehabt hatten als Florenz. Unter diesen muß zuerst an die pisanischen Historiker Rainiero Tempesti und Allessandro da Morrona erinnert werden. Der erstere gab im Jahre 1787 einen „Discorso accademico sull istoria letteraria Pisana" heraus, in dem auch kurzgefaßte Aufklärungen über Pisas früheste Architekten, Bildhauer und Maler gegeben werden. Giunta Pisanos Wirksamkeit wird mit Hilfe des Assisi-Kruzifixes in den Anfang des XIII. Jahrhunderts datiert, und er wird an Cimabues Stelle als „ristauratore dell' arte" eingesetzt. In einer späteren Arbeit „Memorie istoriche di più illustri uomini pisani" (1790) liefert Tempesti eine recht ausführliche Zusammenfassung der Angaben über Giuntas Leben und Werke, die bis dahin bekannt geworden waren, indem er sich dabei auf Wadding und Padre Angeli, in gewissem Maße auch auf Vasari stützt, trotzdem er gleichzeitig in Opposition gegen des Florentiners hohe Schätzung von Cimabue und die Vernachlässigung von Giunta tritt. Er hält es für unmöglich, daß Vasari Giuntas Arbeiten nicht gekannt haben sollte und läßt durchblicken, daß dieser absichtlich den Namen des pisanischen Malers verschwiegen habe, ihn zu dem großen Kreis anonymer „maestri greci" zählend. Man kann sagen, daß Tempestis Standpunkt in folgender Äußerung zusammengefaßt ist: „Cosi pure il primato d'anteriorità del nostro Giunta non puo distinguersi e separarsi dal primato d'eccellenza e di merito. Del primo non

é piu luogo a dubitare, e facilmente si converrà del secondo, qualora si confrontino senza prevenzione e senza partito il fare di giunta e le opere di Cimabue". Aber Tempesti war sicher nicht der Mann, der einen solchen unparteiischen Vergleich hätte ausführen können; er läßt sich auch nicht auf die Aufgabe ein. Das einzige Werk von Giunta, das er eingehend beschreibt und auch abbildet, ist das Kruzifix in Sta. Maria degli Angeli[3].

Einen ähnlichen Standpunkt nimmt Da Morrona ein, dessen bekannte Arbeit „Pisa illustrata" den ersten systematischen Bericht über Pisas Künstler und Kunstdenkmäler enthält[4]. Der erste Teil der Arbeit erschien 1787, der zweite 1792, also gleichzeitig mit Tempestis Arbeit, und es scheint glaubwürdig, daß die beiden Verfasser nicht ganz unabhängig voneinander gearbeitet haben. Morronas Mitteilungen über Giunta unterscheiden sich in einer Anzahl Details von denen Tempestis, aber man kann ihnen keinen großen Wert beimessen; die Datierung von Giuntas Tätigkeit und die Schätzung seiner Bedeutung im Vergleich zu Cimabue ist ungefähr dieselbe, wie die Tempestis. Morrona schreibt also in seinem früheren Bande: „Non mi oppongo alla gran rinomanza ch'ebbero di ristauratori Cimabue e Giotto. Ma è altresì vero, che le opere ancor veglianti die Giunta Pisano dimostrano che Pisa molto avanti di loro, cioè sin da primi anni del Secolo XIII, teneva scuola aperta di pittura, e questo non afatto barbara, meschina e spiritata, come si osserva in alcune opere del medesimo Cimabue. E per non ragionar senza prove impariamo de più scrittori che Giunta sudetto dipinse nella Cattedrale d'Asissi circa all anno 1236".

Wir werden Gelegenheit haben, in dem Folgenden auf Da Morronas Nachrichten zurückzukommen, die sowohl die Arbeiten Giuntas, wie auch die anderer pisanischer Maler berühren. Seine Angaben sind dort wertvoll, wo er das aufzeichnet, was er selbst in der Heimatstadt zu beobachten Gelegenheit hatte, sie sind es aber weniger, wo er einfach nur — beispielsweise Padre Angeli — referiert.

Ein anderer Verfasser, der kräftig die Priorität der pisanischen Schule vor der florentinischen hervorhebt, ist Padre Della Valle in seiner Vasari-Ausgabe aus dem Jahre 1791[5]. Nach Della Valles Auffassung tritt die nationale italienische Kunst im XI. Jahrhundert hervor, nach einer langen Verfallsperiode während des früheren Mittelalters. Die pisanischen Künstler sind es, die zuerst eine selbständige Schule bilden; schon Vasari hat dies bezüglich der Bildhauer anerkannt. Della Valle meint, daß das Verhältnis bei der Malerei analog war; wie Arnolfo und Lapo, Niccolo Pisanos Schüler waren, so war auch Cimabue Giuntas Nachfolger, der pisanische Maler tritt an die Stelle von Vasaris „maestri graeci". Der pisanischen Malerschule folgt zuerst die sienesische und in zweiter Linie die florentinische. Della Valle war, wie bekannt, kein Freund von Vasaris Cimabue-Konstruktion, trotz seiner Bewunderung für den florentinischen Historiker in verschiedenen anderen Beziehungen. Besonders bezeichnend für seine Sympathie ist folgende Äußerung: „In Italia prima di Cimabue non solamente si dipigneva, ma si dipigneva meglio di questo archimandrita della scuola fiorentina"[6].

Gewissermaßen in Opposition zu Della Valle, obwohl ohne ihn direkt zu nennen, urteilt Luigi Lanzi über die frühesten italienischen Maler in seiner „Storia Pittorica della Italia", die 1792 erschien. Lanzi will die Künstler nicht nur auf Grund literarischer und historischer Notizen klassifizieren, sondern auch mit Rücksicht auf „le maniere pittoriche", d. h. also, er will eine Art Stilkritik einführen[7]. Er gibt zwar zu, daß Pisa der Ort der frühesten Lokalschule ist, sowohl was die Bildhauerei, als auch was die Malerei betrifft, und weiterhin, daß Giunta die byzantinisierenden Meister bedeutend übertraf (supera d'assai la pratica de Greci contemporanei); aber er zweifelt daran, daß die Malerei sich von Pisa über ganz Toskana ausbreitete. In Siena wirkt ja Guido 1221, in Lucca Berlinghieri 1235 und Deodato 1288, in Arezzo Margaritone[8]. Mit Rücksicht darauf meint Lanzi, daß die Bedeutung der pisanischen Malerschule nicht überschätzt werden soll. Außerdem

verwelkt diese, wie auch mehrere von den anderen Lokalschulen, bald, während die florentinische sich mehr und mehr zu einer dominierenden Stellung erhebt. „I pittori che ho nominato prima di Cimabue poco ebbon seguito; languirono, eccetto sol la senese, le loro scuole, e a poco a poco o si dispersero, o a quella di Firenze si riunirono; questa si sollevò in breve tempo sopra di ogni altra; questa ha continuato sempre a fiorire con una successione genorosissima, ne interrotta mai infine a' di nostri". Kunstpatriotischer könnte sich kaum Vasari selbst ausgedrückt haben.

Einen ähnlichen Standpunkt, obgleich doch nicht zugunsten von Florenz, nimmt Abbate Marco Lastri ein, der den Text zu „Etruria pittrice" verfaßt hat[9]. Er will eine unparteiische Kunstgeschichte durch Vergleich von Abbildungen verschiedener Arbeiten aufbauen; in erster Linie nennt er Guido da Siena (1221), in zweiter Giunta Pisano (1236) und fügt hinzu: „Quando si tratta de ciò — il restauratore delle belle arti — non e questione d'anteriorità, ma di merito e di eccellenza". Ein vortrefflicher Ausspruch, der jedoch kaum ausgleichend auf die lokalen Rivalitätsbestrebungen einwirken konnte. Im übrigen ist zu bemerken, daß alle diese Verfasser mit einem besonders begrenzten Material operieren; sie wägen gewisse Arbeiten von Giunta, Guido und Cimabue gegeneinander ab, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, was im übrigen von der Malerei des XIII. Jahrhunderts in Toskana erhalten geblieben sein könnte. Die Diskussion darüber, welchem Ort die Priorität in der Entwicklung der Dugento-Malerei zuerkannt werden soll, hat also nicht dazu beigetragen, unsere Materialkenntnis zu erweitern; ihre Bedeutung ist mehr kulturhistorisch, als eigentlich kunsthistorisch. Aber es ist unstreitig, daß die italienischen Kunsthistoriker am Ende des XVIII. Jahrhunderts allgemein die pisanische Lokalschule als die älteste in Toskana betrachteten; Lucca und Siena waren vorläufig nicht bekannt genug, und eine andere Kunst in Florenz vor Cimabue als „maestri graeci" scheint man nie für denkbar gehalten zu haben.

Von größter Bedeutung für die Verteidigung der Priorität der

pisanischen Schule im XIII. Jahrhundert wurde Giovanni Rosinis ziemlich umfangreiche „Storia della Pittura Italiana", die 1839 zu erscheinen begann[10]. Der Verfasser war, wie bekannt, Pisaner, und er verbarg seine lokalen Sympathien nicht. Da seine Arbeit überdies auf einer weit größeren kunsthistorischen Sachkunde und einem recht reichen Illustrationsmaterial aufgebaut war, ist es klar, daß seine Darstellung bedeutenden Einfluß auf die Auffassung der frühesten Geschichte der Malerkunst Italiens gewinnen mußte. Rosinis „Storia" ist ,wie gesagt, nicht frei von Einseitigkeiten und lokaler Willkür, aber sie verrät doch im großen und ganzen gutes historisches Urteil und enthält, besonders betreffs der pisanischen Schule des XIII. Jahrhunderts, mehr Wissen und reicheres historisches Material, als irgendeine andere Arbeit. Rosini wendet sich natürlich gegen Vasaris unhaltbare Bezeichnung Cimabues als des ersten Malers, aber er befreit doch Vasari von dem Verdachte, die Wahrheit absichtlich entstellt zu haben: „Ma scolpando il Vasari della intenzione, non e meno costante la verità che Giunta e Guido cominciarono, dipignendo e disegnando, ad allontarsi, almeno in parte, dalla maniera e dalle forme dei Greci. Quindi a loro si deve la lode tribuita ingiustamente a Cimabue; fuori di ogni dubbio essendo che questi Artefici operarono un mezzo secolo innanzi di esso"[11]. Die obengenannten Künstler sind auch nicht die einzigen, die vor Cimabue aufgetreten sind: „Oltre i due sopra nominati, erano in Italia non pochi, i quali abbenche inferiori al pittor Fiorentino, dimostrano che l'Italia affogata non era, com'egli troppo leggermente pretende". Rosinis folgende Darstellung von der frühesten Blütezeit der Malerei in Pisa und Siena stützt wirklich die Behauptung, daß die Kunst in Italien keineswegs während der Jahrzehnte knapp vor Cimabues Erscheinen ganz und gar erstickt war. Rosini scheint ein äußerst gewissenhafter und genauer Forscher gewesen zu sein. Er hat eine Menge halbzerstörter und vergessener Kruzifixe und Madonnen ans Licht gezogen und nach dem, was er selbst betont, haben ihm dabei Sebastiano Ciampis Notizen viel geholfen[12].

Spätere Verfasser haben dem Prioritätsproblem nicht dieselbe Aufmerksamkeit gewidmet, wie die älteren Kunstschriftsteller; sie haben sich eher für die Herleitung der pisanischen Kunst von der byzantinischen interessiert, was wohl auch im großen und ganzen noch immer als das Hauptproblem bei einer Diskussion über die pisanische Malerei des XIII. Jahrhunderts bezeichnet werden muß. Denn in demselben Maße wie die pisanischen Maler sich in stilistischer Beziehung von ihren Kollegen in anderen toskanischen Städten unterscheiden, scheinen sie auch in engerer Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern zu stehen. Es ist wohl wahr, daß „la maniera greca" wie ein tragender Unterstrom durch die ganze frühere Malerei des XIII. Jahrhunderts in Italien geht, aber sie tritt in Pisa ungemischter auf, als in den meisten anderen Orten. Teilweise ist dies wohl daraus zu erklären, daß Pisa in lebhafteren Handelsbeziehungen zu Byzanz stand, als die anderen toskanischen Kunstzentren; wahrscheinlich sind byzantinische Maler hier schon im XII. Jahrhundert oder früher tätig gewesen. Der gotische Einfluß, den wir in der lucchesischen Kunst bemerken konnten, fehlt bei den pisanischen Malern vollständig. Sie bleiben im großen und ganzen auffallend konservativ. Die ikonographischen und stilistischen Umgestaltungen, die sie sich erlauben, stimmen im allgemeinen mit den byzantinischen Traditionen gut überein.

Die pisanischen Maler des XIII. Jahrhunderts nehmen gewissermaßen eine Vermittlerstellung ein. Sie schmolzen die byzantinischen Stilelemente um und übertrugen sie auf andere italienische Kunstzentren. Auch die Pisaner wurden natürlich mehr oder weniger von der neu erwachenden Religiosität berührt, die in der Zeit lag, auch sie suchten vertieften menschlichen Inhalt in die traditionellen Motive hineinzulegen; aber gleichzeitig scheint ihr Respekt für ererbte Kompositionsformen eine Sordine auf ihr Streben nach Ausdruck gesetzt zu haben. Ihre Kunst muß oft aus dekorativen Gesichtspunkten sehr hoch gestellt werden, sie zeichnet sich durch eine Verfeinerung und Beherrschung aus, wie

wir sie kaum in demselben Maße in irgendeiner anderen Schule finden; aber als Ausdruck einer starken religiösen Inspiration können die Werke der Pisaner selten den besten lucchesischen gleichgestellt werden. Damit wollen wir jedoch nur eine gewisse Tendenz andeuten, von der es Abweichungen geben kann.

Die pisanische Schule des XIII. Jahrhunderts ist nämlich nicht so einheitlich und stilistisch homogen wie die lucchesische. Sie besteht aus mehreren und verschiedenartigeren Persönlichkeiten. Wohl hat die pisanische Malerschule des XIII. Jahrhunderts nicht ganz dieselbe künstlerische Reife und Bedeutung erreicht, wie die gleichzeitige Bildhauerei in Pisa, aber daß die Blütezeit doch ungewöhnlich reich war, soll auch aus dem folgenden kurz gefaßten Bericht hervorgehen.

II

Aus dem, was in der Einleitung mitgeteilt wurde, dürfte schon zur Genüge hervorgegangen sein, daß der erste bekannte Meister der pisanischen Schule, Giunta Pisano, einen sehr hervorragenden Platz in der italienischen Kunstgeschichte eingenommen hat — zumindest seit dem Schlusse des XVIII. Jahrhunderts. Er ist zu den wirklich Großen gerechnet worden, zu den bahnbrechenden Schöpfern, und seine Bedeutung ist in dieser Hinsicht der des außerordentlichen Cimabue gleichgestellt worden. Es ist nur zu beklagen, daß dieses historisch-literarische Lob nicht auf umfassenderer und gründlicherer Kenntnis von Giuntas Leben und Tätigkeit aufgebaut ist. In der Tat sind die zuverlässigen historischen Aufklärungen über den Künstler äußerst knapp.

Unsere Kenntnis von Giuntas Leben gründet sich bis auf weiteres hauptsächlich auf ziemlich schwebende Aussprüche oder unvollständige Zitate aus älteren Dokumenten — von Padre Angeli, Tempesti, Morrona und Ciampi mitgeteilt — deren Deutung außerdem in verschiedenen Fällen Grund zu Meinungsverschiedenheiten

über Giuntas Alter gegeben hat. Hier sollen nur die wichtigsten von diesen dokumentarischen Notizen angeführt werden. Laut Ciampi wird im Jahre 1202 in Pistoia ein Kaufkontrakt zwischen einem gewissen Struffaldus quondam Stabilecti und Juncta quondam Giudocti pict. abgeschlossen[13]. Ist die Jahreszahl richtig angegeben, so müßte Giunta schon um das Jahr 1180 geboren sein, eine Annahme, der nicht bestimmt widersprochen werden kann, die aber auch nicht durch andere Angaben gestützt wird. Der von Tempesti erwähnte „magister Junctus P.", der, wie man sagt, im Jahre 1203 in „un codice dell antico archivio pisano" vorkam, muß keineswegs mit dem Maler Giunta Pisano identisch sein[14]. Besonders schwebend und folglich von geringem historischen Werte ist der Ausspruch des Padre Angeli: „Circa annum salutis 1210, Juncta Pisanus, ruditer a Graecis instructus, primus ex Italos, artem apprehendit", — obwohl er doch an und für sich nichts Unwahrscheinliches enthält, denn Giunta kann sehr gut um 1210 tätig gewesen sein[15]. Größeren historischen Wert hat Ciampis Notiz vom Jahre 1228; in diesem Jahre verkaufte nämlich der Erzbischof Vitale in Pisa ein Haus nebst Weingarten an Giunta laut folgendem Dokument: „Vendo tibi Juncte q. Guidotti de Colle totum unum edificium domus murate et vites — quod edificium positum in Calci prope acclecium S. Nicholai de Castello minori in loco dicto ad castellum minorem" etc. Aus diesem Dokument erfahren wir also, daß der vollständige Name des Künstlers Giunta de Guidetto de Colle war. Aus diesem Grunde meint Ciampi, daß Giunta der alten pisanischen Adelsfamilie „dal Colle" angehört habe und stützt diese Annahme u. a. mit dem Hinweis darauf, daß der Maler auch zu jenen gehört habe, die im Jahre 1255 dem mächtigen Erzbischof in Pisa, Federigo Visconti, den Treueid leisteten; in diesen Dokumemte wird „Juncta capitenus pictor" genannt[16]. Ciampis Angaben, den Namen des Künstlers betreffend, sind von Dr. Pèleo Bacci komplettiert worden, der hervorhebt, daß er Giunta di Giudetto de Colle di Calci hieß (scheinbar weil er, wie wir gesehen haben, ein Grundstück in

Commune di Calci, in der Nähe von Pisa besaß). Der Treueid wurde dem Erzbischof Federigo Visconti am 28. August 1254 (stile commune) geleistet[17]. Da Morrona, der überhaupt sehr unsicher in seinen Angaben ist — er erinnert sowohl an einen Giunta di Deotaiuti, wie auch an Giunta di Giuntino — teilt mit, daß der Künstler in einem Dokument vom Jahre 1258 noch als lebend erwähnt wird. Neun Jahre später aber wird in einem Dokument vom Jahre 1267 von „quondam Giunta" gesprochen, was von Morrona als Beweis dafür gedeutet wird, daß der Künstler damals bereits tot war[18].

Mehrere von den angeführten Angaben dürften „cum grano salis" zu nehmen sein und müßten auf Grund der Originaldokumente kontrolliert werden; aber das Eine scheint doch sicher zu sein, daß Giunta ein berühmter Künstler war, der in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts in Pisa tätig war[19]. Dies wird auch auf unleugbare Art durch Angaben über eine größere signierte Arbeit von Giunta, die heute spurlos verschwunden ist, bekräftigt. Wir haben damit das schon früher erwähnte Kruzifix der oberen Kirche in S. Francesco in Assisi im Auge, welches Lucas Wadding mit folgenden Worten beschreibt: „—Egregia imago Christi crucifixi, quam superponi curavit frater Helias transtris seu transversae trabi everganeae templi superioris et quam Giunta Pisanus affabre pinxit anno millesimo ducentesimo trigesimo sexto, subjecta etiam ad vivum ipsius Heliae viva imagine additis sequentibus litteris:

Frater Helias Fecit fieri
Jesu Christi pie
Miserere precantis Helie
Giunta Pisanus me pinxit anno Domini MCCXXXVI
Indictione nona

Detecta est haec imago anno proxime elapso 1628, dum pro solemnibus cuiusdam viri principis exequiis tumulus funerarius suberbo fastu ad templi tinga ascendetet oporteretque transversam illam trabem cui superposita crux intercidi[20].

Dieses berühmte Kruzifix, das den Eckstein in der Auffassung späterer Zeiten über die historische Bedeutung Giunta Pisanos gebildet hat, war also an einem Querbalken oberhalb des Choreinganges in der oberen Kirche S. Francescos aufgestellt. Aber merkwürdigerweise hatte man vor dem Kruzifix so wenig Achtung, daß man es einfach entfernte, als der große Querbalken, an dem es angebracht war, bei der Anordnung gewisser Festdekorationen im Wege stand. Ob dies wegen einer fürstlichen Beerdigung geschah, wie Lucas Wadding mitteilt, oder bei der Installation eines Nepoten Urbans VIII. zum Bischof, wie einige Franziskanerbrüder dem Tempesti erzählt haben, ist von untergeordneter Bedeutung. Giuntas großes Kruzifix wurde auf jeden Fall von seinem Platze im Jahre 1624 oder 1625 abgenommen und statt dessen über dem Portale vor dem großen Rosenfenster angebracht, wo seine Zerstörung durch die eindringende Feuchtigkeit und den Staub sicher beschleunigt wurde. Padre Angeli, der seine Beschreibung der Franziskanerkirche in Assisi in den 30er Jahren des siebzehnten Jahrhunderts schrieb, hatte aber nicht mehr Gelegenheit, das Kruzifix über dem Portal angebracht zu sehen; es war damals schon abgenommen und, fast völlig ruiniert, weggestellt worden. Er erzählt wörtlich folgendes: ,,Giunta führte eine Kruzifix-Malerei aus, die früher oberhalb des Hochaltars in der oberen Kirche und später über dem Haupteingange angebracht war, jetzt sehen wir sie beiseite gestellt, vom Zahn der Zeit beinahe zerfressen. Als seine Werke wurden auch Malereien von dem Gekreuzigten mit schwebenden Engeln und ihn umgebenden Volksmassen über zwei Seitenaltären derselben Kirche betrachtet. Diese gingen durch Abbröckeln des Putzes verloren und an ihrer Stelle wurden zwei schöne Altarbilder aufgehängt, das eine die Ausgießung des Heiligen Geistes über Maria und die Apostel, das andere den Streit des Erzengels Michael mit Luzifer darstellend. Aber Giunta, der an einen anderen Ort berufen wurde, gab die Arbeit auf''[21].

Wenn auch etwas schwebend, so enthält Padre Angelis Beschrei-

bung doch die bestimmte Behauptung, daß Giunta nicht nur das große Triumphkruzifix, sondern auch die beiden Malereien von Christi Kreuzigung über den Seitenaltären der Querschiffe ausgeführt habe; eine Behauptung die von verschiedenen späteren Autoren, wie Tempesti, Da Morrona, D'Agincourt, Rosini u. a. wiederholt wurde, die Giunta mehr oder weniger Anteil an der Ausführung der Freskendekoration der Querschiffe und des Chores zugeschrieben haben. Es ist schwer zu verstehen, wie Supino Grund finden konnte, diesen Schriftstellern vorzuwerfen, daß sie Padre Angelis lateinischen Text falsch gedeutet hätten[22]. Dieser kann gut als Quelle für die Ansicht verwendet werden, daß Giunta auch die halbzerstörten Kreuzigungen über den Seitenaltären gemalt habe. Natürlich kann einer solchen Quelle aus dem XVII. Jahrhundert keine größere Bedeutung für die Bestimmung des Meisters der Fresken aus dem XIII. Jahrhundert zugemessen werden, die überdies so stark zerstört sind, daß sie von Rosini nicht ohne Grund mit den Ruinen Jerusalems verglichen wurden. Wenn Cavalcaselle die Ansicht aufnimmt, daß Giunta eine Anzahl von Fresken in dem rechten Querschiffe (inkl. der einen Kreuzigung) ausgeführt habe, so geschieht dies wohl auch weniger auf Grund dieser Tradition des XVII. Jahrhunderts, als in einer Art historischen „Notausweges"[23]. Er findet nämlich diese Fresken bedeutend altertümlicher als die Malereien im linken Querschiffe, die er in Übereinstimmung mit Vasari und anderen Schriftstellern Cimabue zuerkennt. Da Giunta eine ältere Berühmtheit gleichzeitig mit Cimabue war, und zweifellos für S. Francesco in Assisi gearbeitet hat, so hat Cavalcaselle ganz einfach seinen Namen für die altertümlichsten Fresken verwendet. Irgendwelche stilkritische Stütze hat Cavalcaselle ebensowenig wie irgend ein anderer Verfasser für die Ansicht vorlegen können, daß Giunta in der oberen Kirche in Assisi gemalt hat; die Opposition gegen diese Ansicht, die von Thode,[24] Zimmermann, Aubert[25] und mehreren anderen vorgebracht wurde, hat also keine größeren Schwierigkeit gehabt, die Unhaltbarkeit dieser Annahme zu erweisen. Der einheitliche

Charakter der Fresken in den Querschiffen und im Chore sind allzu auffällig, um die Annahme begründen zu können, daß zwei so verschiedenartige Meister wie Giunta und Cimabue, durch mehr als ein Vierteljahrhundert voneinander getrennt, hier tätig gewesen wären. Wir werden Gelegenheit haben, im Zusammenhang mit Cimabues Kunst auf eine ausführliche Behandlung der Assisi-Fresken zurückzukommen; es möge hier nur betont werden, daß irgendein Zusammenhang mit Giunta Pisanos Stil, wie man ihn bei seinen signierten Arbeiten beobachtet, in diesen Werken nicht bemerkt werden kann.

Wenn wir es also in Übereinstimmung mit der überwiegenden Mehrzahl neuerer Forscher als ausgeschlossen ansehen können, daß Giunta bei der Ausmalung der oberen Kirche mitwirkte, so bleibt zu untersuchen übrig, ob er vielleicht einige der Malereien der unteren Kirche ausgeführt hat. Dies ist nämlich eine Ansicht, die in mehr oder weniger bestimmter Form von mehreren Forschern ausgesprochen wurde. Cavalcaselle neigt zu der Ansicht, obwohl er Giunta nicht mit voller Bestimmtheit als Meister bezeichnet; er erinnert an Vasaris Behauptung, daß die frühesten Fresken von „maestri graeci“ ausgeführt wurden und fügt eine Anzahl von Überlegungen hinzu, die in der englischen Auflage in folgenden Worten zusammengefaßt sind: „Why the painters should be Greeks is difficult to understand, except in the assumption that everything poor in art in the thirteenth century is Greek, in which case Giunta would be the most genuine of all Byzantines“[26]. Das Urteil hat sein hauptsächliches Interesse als Zeugnis dafür, wie unendlich fremd Cavalcaselle der primitiven Kunst gegenüberstand und wie wenig er sich bemüht hat, die verschiedenen Künstlerindividualitäten dieser Epoche zu verstehen. Es ist Thodes unleugbares Verdienst, diese Kunst zuerst im wesentlichen richtig geschätzt und charakterisiert zu haben. Es ist wohl wahr, daß es sich Thode im Anschluß an die gleichzeitige Kunstbewertung im allgemeinen sehr angelegen sein ließ, naturalistische Fortschritte und Absichten bei diesen primitiven Meistern zu entdecken, aber er hat zugleich

Blick für die abstrakte Schönheit und die individuelle Ausdrucksfülle in ihren Werken. Von den Fresken, welche auf die alten Seitenwände der unteren Kirche gemalt wurden, sind nur Fragmente übrig geblieben, seit die Mauern zu beiden Seiten der angelegten Kapelle durchbrochen wurden. Sie werden von Thode teils auf den sogenannten „Franziskus-Meister", teils auf einen jüngeren Künstler zurückgeführt. Thode faßt sein Urteil in folgenden Worten zusammen: „Von griechischer Manier" wie Vasari will, ist schwerlich noch etwas hier zu erkennen, aber auch der Vergleich mit Giunta, wie Crowe und Cavalcaselle ihn vornehmen, ist sicher unbillig. Lassen nun aber die Franziskusdarstellungen auf einen zart empfindenden, auf Grazie und Anmut ausgehenden Künstler schließen, so macht sich im Leben Christi eine größere Breite und Derbheit, zugleich aber auch eine größere Monumentalität geltend"[27].

Wie es Thode möglich war, wirklich stilistische Stützen für die Verteilung dieser Fresken auf zwei verschiedene Künstler zu finden, ist schwer zu verstehen, denn ihr im großen einheitliches Stilgepräge fällt sogleich in die Augen, und ihre Konservierung ist so schlecht, daß feinere individuelle Unterscheidungen kaum möglich sind. Soweit ich weiß, haben auch spätere Forscher hier nicht zwei verschiedene Hände beobachten können. Aubert opponiert gegen Thodes Unterscheidung ebenso wie gegen seine Attribution der Fresken an den Franziskus-Meister. Wohl gibt er zu, daß sie in stilistischer Hinsicht dem Kruzifix des Franziskus-Meisters aus dem Jahre 1272 in der Galerie in Perugia „sehr nahe" stehen; aber er sträubt sich gegen die Attribution, da die Fresken nach seiner Chronologie für die malerische Ausschmückung von San Francesco in den vierziger Jahren des XIII. Jahrhunderts ausgeführt sein müssen. Aubert ist mehr geneigt, in diesen, den frühesten Malereien von San Francesco, Arbeiten von Giunta Pisano zu sehen, obwohl er dies nicht mit absoluter Gewißheit behaupten will. Er findet auffallende Ähnlichkeit zwischen Giuntas Gekreuzigtem in Pisa und dem Christustypus der Pietà-Komposition in

Assisi (wie er sie früher zwischen den Fresken und den Werken des Franziskus-Meisters in Perugia gefunden hat), aber er läßt doch schließlich die Frage betreffs des Meisters offen[28].

Venturi hat aber mit großer Bestimmtheit die Ansicht aufgenommen, daß Giunta Pisano die frühesten Freskomalereien in San Francesco und die damit stilistisch zusammenhängenden Bilder in Perugia und Sta. Maria degli Angeli ausgeführt habe[28]. Er rechnet also die Mehrzahl jener Malereien zu Giuntas Werken, die Thode zu einem individuellen Oeuvre unter dem Namen des „Franziskus-Meisters" zusammengestellt hat. Unserer Meinung nach geht Venturi hierbei zu weit und übersieht die Bedeutung einer schön ausgeführten kunsthistorischen Konstruktion. Aber Venturis Kombination zeigt ebenso wie Auberts Zögern, daß ein deutlicher stilistischer Zusammenhang zwischen Giunta Pisano und dem Franziskus-Meister existieren muß. Dieser Zusammenhang kann nach unserer Auffassung nur auf die Weise erklärt werden, daß der Franziskus-Meister in einem Schülerverhältnis zu Giunta gestanden hat. Wir werden deshalb auch auf seine Arbeiten zurückkommen, nachdem wir die Giuntas studiert haben.

Von Giunta Pisano sind noch zwei signierte Kruzifixe erhalten: das eine in der Kirche S. Raniero e Leonardo (gewöhnlich S. Ranierino genannt) in Pisa, das andere in Sta. Maria degli Angeli unterhalb Assisi[30]. Das pisanische Kruzifix ist etwas größer, aber schlechter erhalten, als die Malerei in Sta. Maria degli Angeli; es ist mit einer dicken Schicht von Staub und Schmutz bedeckt, so daß die ursprüngliche Farbenwirkung nur wenig hervortritt; stellenweise scheint es auch plump restauriert zu sein. Da sich das Kruzifix außerdem in einem mit Glas bedeckten Kasten befindet, so ist es überhaupt schwer zu sehen. Bei einer Gelegenheit vor mehreren Jahren (1914) habe ich jedoch durch freundliche Vermittlung von Dr. Bacci die Möglichkeit gehabt, das Kruzifix ohne Glas zu sehen, und seitdem habe ich einen starken Eindruck sowohl von der sorgfältigen technischen Ausführung der Malerei, wie auch von seiner guten Figurenmodellierung und Farbenwir-

kung behalten, die noch etwas durch den Schmutz hervorleuchtet. Der Kreuzesstamm ist blauschwarz und mit Goldbordüre versehen, seine Seitenpartien sind mit Rautenornamenten in Schwarz und Gold verziert; die Inschrifttafel ist karminrot mit großen Goldbuchstaben. Christi Lendenschurz war weiß und ist mit einem dunkelgrünen Tuch befestigt; Johannes hat einen dunkelroten Mantel über heller Tunika, Maria rote Tunika und blauen Mantel. Besonders guten Effekt macht auch das karminrote Kreuz auf Christi großer Reliefglorie. Die Farbenwirkung scheint also eher hell und leuchtend, als dunkel gewesen zu sein, eine Vermutung, die auch durch das gut erhaltene Kruzifix in Sta. Maria degli Angeli gestützt wird.

Ikonographisch schließt sich dieses Kruzifix sehr nahe an byzantinische Vorbilder an, d. h. Darstellungen von Christus am Kreuz in Tafelform (eventuell Mosaiken oder Miniaturen); denn freistehende Kruzifixe dürften in der orthodoxen Kunst nicht anders als in kleinem Format, in Metall ausgeführt, existiert haben. In den griechischen Kirchen gab es keinen Platz für das Triumph-Kruzifix — die Ikonostase nahm hier seinen Platz ein — und übrigens wurde Christus am Kreuze in der orthodoxen Theologie nie als der triumphierende Gott oder als ein Symbol für die siegreiche Kirche aufgefaßt. Seine menschliche Natur wurde in der griechischen Kirche auf ganz andere Art als in der römischen betont, und diese Seite des Kruzifixusmotivs eignete sich unleugbar wenig für hieratisch-symbolische Darstellungen. Die byzantinischen Kreuzigungsbilder verleihen, weit früher als die abendländischen, menschlichem Leiden und Schmerz Ausdruck, sowie dem Kummer von Maria und Johannes, die zu beiden Seiten des Gekreuzigten aufzutreten pflegen. Ganz klar tritt diese gefühlsbetonte Auffassung des Motivs beispielsweise auf den Mosaiken in Hosios Lucas vom XI. Jahrhundert auf, aber sicher sind schon früher ähnliche Darstellungen vorgekommen[31].

In Italien wird die gefühlvolle Konzeption der byzantinischen Kunst und ihr besonderes Streben nach Ausdruck vor allem von

den pisanischen Malern aufgenommen. Wohl kommen auch in Pisa altertümliche Darstellungen von Christus als dem triumphierenden Gott am Kreuze vor, aber diese gehören zu den Ausnahmen und sind nicht von führenden Meistern ausgeführt. Bei ihnen begegnen wir immer der byzantinischen Auffassung, in mehr oder weniger individuelle Form umgeschmolzen. Giuntas Kruzifix stellt also den toten Christus am Kreuze dar, festgenagelt nach dem formalen Schema, das in der Mehrzahl byzantinischer Kreuzigungsbilder seit Anfang des XI. Jahrhunderts angewendet wurde. Die Figur stützt sich auf das Suppedaneum mit den im Winkel gegeneinander festgenagelten Füßen, aber wo der Körper nach außen ausgebogen ist, entsteht auch eine gewisse Spannung in den Armen. Die Hände sind offen mit ausgespreizten Fingern genagelt, der Kopf fällt schwer gegen die rechte Schulter. Das Bezeichnendste für die Stellung ist aber die starke Ausschweifung der rechten Hüfte, während Brust- und Rumpfpartien eingesunken und die Beine verhältnismäßig steif sind. Die Stellung ist jedoch nicht nach der Natur studiert; dies geht beispielsweise aus dem Haften des Oberkörpers am Kreuzesstamme — trotz der starken Ausbiegung der Hüftpartie — sowie aus der Steifheit der Beine hervor. Ein Blick auf etwas spätere gotische Kreuzigungsdarstellungen ist in dieser Hinsicht äußerst aufklärend; auf diesen finden wir nämlich die Christusfigur auch im Bogen an gespannten Armen hängend und auf das Suppedaneum gestützt, aber die Schwere des Körpers ist auf ganz andere Art hervorgehoben. Die Brust ist ausgebogen, der Oberkörper hängt schwer vornüber, ebenso die in scharfem Winkel gebrochenen Knie[32]. Die gotischen Kreuzigungsdarstellungen zeigen wirklich Studium des naturalistischen Problems und ihr mehr oder weniger starker Gefühlsausdruck ist in den Rhythmus einer einheitlichen Bewegung gegossen. Der byzantinische Typus mit der eingedrückten Brust, der ausgeschweiften Hüfte und den relativ geraden Beinen, von denen eigentlich nur das untere als Stützbein, das vordere eher als Spielbein dient, ist dagegen wohl durch andere Mittel als durch

Naturstudium entstanden. Es ist möglich, daß man bei seiner ersten Ausbildung Impulse von hellenistischen Statuen des praxitelischen Typus empfangen hat; das Schema wurde späterhin als dem Bedürfnis nach einer geschmeidigen und feinfühligen Form der pathetischen Konzeption gut entsprechend befunden, und auch als dazu geeignet, die menschliche Schönheit bei dem Motiv hervorzuheben. Es gestattet in gewissem Maße naturalistische Nuancierung, obwohl die Stellung nicht in strengerem Sinne natürlich ist[33].

Giunta Pisano hat die Möglichkeiten dieses Typus recht gut wahrgenommen; seine Christusfigur ist sorgfältig modelliert, er hat ein gewisses Maß von anatomischer Wahrheit bei der Darstellung der Brustmuskeln, der Rippen, des eingesunkenen Rumpfes und der Armsehnen erreicht. Die Detailbehandlung hat sich möglicherweise auf Grund von Naturstudien ausgebildet, aber die Gesamtform ist im Anschluß an byzantinische Vorbilder gegeben. Der künstlerisch emotionelle Ausdruck beruht hier nicht, wie bei den Berlinghieri, auf streng durchgeführtem, linearem Rhythmus, sondern hauptsächlich auf mehr naturalistischen Formennuancen und auf der Beseelung des Gesichtes. Der große, schwere Kopf mit den zusammengepreßten Augen und dem festgeschlossenen Munde macht wirklich den Eindruck von erlöschendem Leben nach dem großen Leiden. Mag sein, daß der Typus besonders durch seine große runde Kraniumform Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern verrät, aber der pathetische Ausdruck hat doch eine individuelle Betonung; hier tritt eine bemerkenswerte Konzentration des rein menschlichen Inhalts des Motivs hervor. Dieselbe menschliche Beseelung des byzantinischen Typenschemas kann man auch bei den Nebenfiguren, der Maria und dem Johannes, beobachten, die als Brustbilder auf den Abschlußtafeln der Kreuzarme dargestellt sind. Besonders beim Johanneskopf, der besser erhalten ist, tritt der emotionelle Ausdruck auf sehr feine Weise hervor. Der große runde Kopf fällt schwer auf die Hand herab, so daß sie beinahe am Handgelenk abzubrechen droht, der kleine

Finger scheint eine Träne zu trocknen, die aus den großen Augen, die den Beschauer mit so unendlich rührendem, schwärmerischem Ausdruck anblicken, auf die Wange herunterrinnt. Das ikonographische Motiv, nach dem Johannes den Kopf gegen die Hand legt und den kleinen Finger zur Wange führt, ist keine selbständige Erfindung des Künstlers, sondern eine Entlehnung von Byzanz; aber es ist hier mit sehr feinem Gefühl für seine emotionelle Bedeutung verwendet. Maria hebt ihren Mantel nach traditioneller Art zu den Augen, um ihre Tränen zu trocknen, aber ihr Gesicht ist durch wenig behutsame Restauration bedeutend beschädigt.

Andere Nebenfiguren kommen auf diesem Kruzifixe nicht vor, außer auf dem Brustbild des segnenden Christus in einem Medaillon ganz oben über der Inschrifttafel des Kreuzstammes. Dieser segnende Christus bildet sowohl mit Rücksicht auf den Inhalt wie auch auf die Form einen natürlichen Abschluß der Kreuzigungsdarstellungen; er wird in seiner Erhöhung als Pantokrator gezeigt, nachdem er zuerst in seiner tiefsten Erniedrigung als sterbender Mensch dargestellt wurde. Unter dem Medaillon folgt eine breite Abschlußtafel, auf der aber keine Figuren dargestellt sind, sondern nur die traditionellen Initialen I N R I in Gold auf rotem Grunde. Auch auf dem bildförmig erweiterten Kreuzesstamme kommen keine Nebenfiguren oder illustrierenden Szenen vor, sondern nur geometrische Ornamente. Ursprünglich hat der auf der linken Seite schräg herabfallende Lendenschurz einen großen Teil der Kreuzstammtafel bedeckt, aber er ist nunmehr teilweise weggekratzt und durch Restauration verändert. Das Suppedaneum ist wieder zur Tafelform erweitert und auf dem Kreuzesstamme darunter liest man die Signatur: JUNCTA PISANUS ME FECIT, in der das erste Wort teilweise zerstört ist.

Charakteristisch für dieses Kruzifix ist also die relativ einfache Form, das Fehlen von illustrierenden und schildernden Nebenmotiven — der Künstler hat sichtlich den bilderchronikähnlichen Eindruck vermeiden wollen, den eine Anzahl ungefähr gleichzeitiger pisanischer und lucchesischer Kruzifixe erwecken — und

die Konzentration auf das rein menschliche Moment des Motivs. Giuntas Kruzifix mit Rücksicht hierauf als eine mehr vorgeschrittene Schöpfung gegenüber den linear stilisierten lucchesischen Kruzifixen von Bonaventura und Barone Berlinghieri zu bezeichnen, wäre aber kaum richtig, wenn wir bedenken, daß es nicht der byzantinische, sondern der gotische Typus war, der die Entwicklung der nächstfolgenden Zeit bestimmte. Dieser gewann ja auch kurz vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts durch Niccolo Pisano Eintritt in die pisanische Kunst, aber Giunta scheint einer älteren Generation angehört zu haben und weder von dem großen zeitgenössischen Bildhauer, noch von seinen klassischen oder gotischen Inspirationsquellen beeinflußt worden zu sein.

Das Kruzifix, das über der Sakristeitüre in Sta. Maria degli Angeli hängt, schließt sich in formaler und ikonographischer Hinsicht dem obenbeschriebenen sehr nahe an, obgleich es in etwas kleinerem Maßstabe ausgeführt ist. Es hat den Vorteil sehr gut erhalten zu sein und bietet dadurch die Möglichkeit, Giuntas technisches Verfahren und seine Farbenskala zu studieren. Seine Malweise ist äußerst sorgfältig, die Oberfläche ist fest und glatt, ungefähr so, als ob der Künstler seine Farben mit Wachs gemischt hätte. Es soll uns nicht wundernehmen, wenn Giuntas technische Methode wirklich als eine Art von Enkaustik bezeichnet werden könnte, was allerdings ohne chemische Analyse der Farben nicht mit voller Bestimmtheit entschieden werden kann. Die Modellierung der nackten Christusfigur ist äußerst genau; sie grenzt in den Einzelheiten beinahe an Übertreibung. Die Rippen und die Muskeln der Brust und des Bauches sind scharf differenziert; die letzteren werden in drei aufeinanderfolgenden bogenförmigen Bändern in einer Art zusammengefaßt, die für Giunta besonders bezeichnend ist. Die Farbenstimmung ist hell, mit Ausnahme des dunkelblauen Kreuzes, das sich gegen den gut erhaltenen bleichen Goldgrund abhebt. Die Karnation ist wohl etwas nachgedunkelt, sie ist beinahe braungelb, der Lendenschurz ist hingegen reinweiß mit blauen Streifen. Maria, die ihren blauen Mantel über einer

roten Tunika trägt, hebt ein weißes Tuch zu den Augen, um ihre Tränen zu trocknen; Johannes' Mantel ist hellrot, seine Tunika blau, und er stützt, wie gewöhnlich, den Kopf in die Hand, den Beschauer mit großen, verweinten Augen anblickend. Eine besonderes effektvolle Partie bilden, dank ihrer tiefroten Farbe und ihrer stattlichen Goldschrift, die großen Inschrifttafeln, die den Kreuzesstamm abschließen. Um den Stamm und die Arme des Kreuzes laufen rote Ornamentbänder mit stilisierten weißen Blattformen, während die vergoldete Tafel des Kreuzesstammes von einem Stufenornament in Rot, Weiß und Grün eingerahmt ist. Unterhalb der erweiterten Suppedaneumstafel sind von der ursprünglichen Signierung folgende Buchstaben übrig geblieben: ---TA PISANUS-----ITI (?) ME FE---.

Es ist möglich, daß dieses Kruzifix etwas früher als das pisanische ausgeführt wurde; auf jeden Fall ist die Christusfigur trotz aller formalen Übereinstimmungen merklich steifer. Der Körper ist weniger ausgeschweift, die Beine stehen lotrechter; die Detailformen wirken beinahe gebuckelt infolge der stark einschneidenden und zerstückelnden Konturen. Wie an dem pisanischen Kruzifix, so ist der Kopf Christi auch hier gegen die rechte Schulter und gleichzeitig etwas nach vorn geneigt, eine Bewegungsrichtung, die durch die Schrägstellung der hohen Glorie und die perspektivische Zeichnung der oberen Arme des Glorienkreuzes betont wird. Das tief gefurchte Gesicht mit der hohen Nase, der zusammengepreßte Mund und die geschlossenen Augen spiegeln dasselbe Pathos, dieselbe menschliche Natur wider, die uns beim pisanischen Kruzifix aufgefallen sind. Die Struktur des Kopfes ist ungewöhnlich kräftig; dunkelbraunes Haar, das in parallelen Wellenlinien, wie in langen Strähnen ausgeführt ist, bedeckt ihn. Ganz oben über der Inschrifttafel erscheint wieder Christus als Pantokrator, in einem medaillonförmigen Felde, der natürliche Abschluß des Kreuzigungsmotivs, während Maria und Johannes die trauernde Begleitung zu den Todesqualen des Gekreuzigten bilden.

Die genauen Übereinstimmungen zwischen den beiden signierten Kruzifixen Giuntas können Anlaß zur Annahme geben, daß der Künstler sein Kompositionsschema in direktem Anschluß an ein älteres Vorbild von anerkannter Bedeutung ausgebildet hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach zeigte auch Giuntas großes, für San Francesco in Assisi bestimmtes Kruzifix denselben ikonographischen Typus und Stilcharakter, aber mit dem Unterschiede, daß Frater Elias zu Christi Füßen kniete. Wie bekannt, trug dieses Kruzifix das Datum 1236; man wäre versucht anzunehmen, daß das Kruzifix in Sta. Maria degli Angeli um dieselbe Zeit ausgeführt wurde und das Raniero-Kruzifix kurze Zeit darauf; aber irgend einen bestimmten Beweis für diese Datierung können wir vorläufig nicht erbringen.

IV

Außer diesen zwei signierten Kruzifixen gibt es keine ganz authentischen Arbeiten von Giunta. Ältere Schriftsteller, wie Da Morrona und Rosini, schreiben ihm wohl mehrere der Malereien in Pisa zu, aber ihre Attributionen sind auf sehr losem Grunde aufgebaut und haben keinen Anklang bei späteren Kunsthistorikern gefunden. Es scheint uns jedoch, daß wenigstens eine der alten Attributionen richtig sein kann, obgleich sie bisher nie eingehend stilkritisch motiviert wurde. Wir werden Gelegenheit finden, sie in dem Folgenden etwas näher zu prüfen, aber es möge gleich hervorgehoben werden, daß stilkritische Attributionen in dem Falle Giuntas äußerst gewagt sind, da die festen Ausgangspunkte für unsere Kenntnis des Stiles des Künstlers unzureichend sind. Die beiden signierten Kruzifixe geben ja keine Anhaltspunkte für die Beurteilung der Fähigkeit des Künstlers als Darsteller dramatischer oder erzählender Szenen, Figuren in Bewegung und dergleichen, und sie zeigen überdies eine relativ unvollständige Kenntnis der Typen- und Faltenbehandlung. Sie scheinen auch

nicht durch eine längere Zeitperiode voneinander getrennt. Man fragt sich, ob Giunta während seines ganzen Lebens dieselben Stilformen wiederholte, oder ob nicht auch er sich, wie andere Künstler, während verschiedener Perioden veränderte, indem er sich mehr oder weniger intim an byzantinische Vorbilder anschloß. Aber es ist ja klar, daß unter solchen Verhältnissen die Attributionen eher als Hypothesen, denn als bestimmte Behauptungen vorgeführt werden müssen.

Zuerst soll also ein kleines Kreuzigungsbild erwähnt werden, das Mr. Henry Harris in London gehört. Das Bild ist in ungewöhnlich kleinen Dimensionen gehalten (23 × 12½ cm), aber ebenso kräftig und ergreifend hinsichtlich der künstlerischen Effekte, wie irgendeine größere Komposition. Christus wird auf einem ungewöhnlich hohen Kreuze befestigt dargestellt; die Figur ist stark in die Länge gezogen, schlank, beinahe ausgemergelt, sie beschreibt infolge der starken Ausschweifung der Hüften, der Biegung der Knie und der Neigung des Kopfes gegen die rechte Schulter eine S-förmige Kurve. Der Körper hängt wirklich an den gespannten Armen, die besonders an den Ellenbogen so dünn sind, daß sie beinahe den Eindruck erwecken, als ob sie auseinanderreißen würden. Die Muskulatur der Brust, des Rumpfes und der Beine ist stark ausgeprägt und durch schattierende Linien differenziert; man lege besonderes Augenmerk auf die drei sukzessiven bogenförmigen Linien über dem Bauch, die wir früher an Giuntas Kruzifixen bemerkt haben. Der Lendenschurz ist sehr tief unten befestigt und fällt in einem langen Zipfel von den ausgeschweiften Hüften herunter; er zeigt dieselbe Form und dieselbe Faltenbehandlung wie an dem Kruzifix in Sta. Maria degli Angeli. Über den Querarmen des hohen Kreuzes schweben zwei kleine Engel, man sieht sie in halber Verkürzung, so daß die Beine in den flatternden Mantelzipfeln verschwinden. Der eine streckt beide Arme in einer Gebärde der Verzweiflung vor, der andere verdeckt sein Gesicht mit beiden Händen, als ob der Anblick des Gekreuzigten allzu erschütternd für diese himmlischen Wesen wäre. Die Trauer-

stimmung, die auf das gewaltigste diesen zarten, vogelgleichen Engeln entströmt, erscheint durch die Figuren am Fuße des Kreuzes etwas gedämpft. Maria steht hier mit abgewendetem Kopfe, ihr Schluchzen im Mantel erstickend, während Johannes, etwas vorgebeugt, seine Tränen mit der Hand, die er zu den Augen hebt, trocknet. Die Ausdrucksmotive an diesen Figuren und ihre Stellungen sind wohl nicht ganz neu, sondern in den wesentlichen Beziehungen von byzantinischen Vorbildern abhängig, aber sie haben eine persönliche Betonung, eine emotionelle Intensität, die einen bedeutenden Meister verrät. Dasselbe gilt von der Christusfigur und den Engeln; sie sind ihrem Grundcharakter nach byzantinisch, aber von stark individuellem Pathos beseelt.

Vergleicht man dieses Kreuzigungsbild mit Giuntas Kruzifix in Sta. Maria degli Angeli, so wird die Aufmerksamkeit auf wesentliche Übereinstimmungen, sowohl hinsichtlich der Typen wie auch der Formenbehandlung und Faltendisposition, gelenkt. Es ist wahr, daß die Figuren etwas zierlicher und länger gezogen als bei dem Kruzifix wirken, aber dies kann teilweise durch den beinahe miniaturartigen Charakter des Bildes erklärt werden. Die Christusfigur ist doch in der Hauptsache in beiden Fällen dieselbe und Marias sowie Johannes' Gesichter zeigen nur Modifikationen der Typen, wie wir schon gelegentlich beobachteten. Besonders bezeichnend für den Meister scheint uns die feine Faltenbehandlung und die Art, den Lendenschurz Christi in einem langen Zipfel abzuschließen. Die Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern ist in beiden Fällen ungefähr gleich augenfällig, aber die kleine Kreuzigung ist zweifellos ein individuelleres, pathetisches und hinreißendes Werk.

Denselben Stilcharakter und die gleiche beinahe nervöse Feinfühligkeit in der Zeichnung der einzelnen Figuren, die das kleine Kreuzigungsbild auszeichnet, finden wir bei einer größeren Malerei wieder, die jetzt über der Sakristeitüre der unteren Kirche von San Francesco in Assisi hängt. Das Bild, das Franziskus und vier Szenen aus seinem Leben darstellt, hat sicher ursprünglich als

Paliotto gedient, aber nicht auf dem Hauptaltar über dem Grabe des Heiligen — denn dazu ist es viel zu klein —, sondern auf einem kleineren Seitenaltare, wahrscheinlich in dem südlichen Querschiffe der oberen Kirche. Giunta malte ja auch für die obere Kirche sein berühmtes Kruzifix im Jahre 1236. Mehrere ältere Schriftsteller haben dieses Paliotto als eine Arbeit von Giunta bezeichnet. Rosini[34] sagt, daß die Attribution an Giunta auf einer „antichissima tradizione" beruht; Crowe und Cavalcaselle[35] stützen sie durch stilkritische Gründe und andere Verfasser folgten ihren Spuren. Thode[36] widerspricht aber dieser Attribution, weil Papini hervorgehoben hat, daß zwei der Wunderszenen dieser Malerei vor einem kolonettengeschmückten Altare desselben Typus vor sich gehen, wie ihn der Papst Innocentius im Jahre 1235 in San Francesco stiftete. Dieser Grund kann aber kaum als besonders maßgebend angesehen werden, denn die beiden Altäre, die hier vorkommen, sind untereinander nicht ganz übereinstimmend, und ihr allgemeiner Stilcharakter ist so, daß man sich sehr gut denken kann, daß sie am Anfange des XIII. Jahrhunderts ausgeführt wurden; kolonettengeschmückte Altäre waren damals keineswegs ungewöhnlich. Bedenken wir außerdem, daß das Bild als Antependium eines Altars in der oberen Kirche gedient hat, die ihr Triumphkruzifix im Jahre 1236 erhielt, so liegt es auf der Hand, daß es um dieselbe Zeit, oder wenigstens nicht viel später, ausgeführt wurde. Venturis Ansicht, daß das Bild die Arbeit eines unbekannten byzantinischen Künstlers sei, ist mit Rücksicht auf die byzantinisierende Figurenzeichnung vollständig begreiflich, aber diese ist doch im Grunde nicht mehr hervortretend als in den oben beschriebenen Arbeiten Giuntas. Es möge auch gleich hinzugefügt werden, daß hier eine dramatische Schilderungskunst und Charakterisierung hervortritt, die kaum rein byzantinisch genannt werden kann; sie bezeugt an und für sich, daß der ausführende Meister ein Italiener war. Es wäre auch eigentümlich gewesen, wenn ein Byzantiner berufen worden wäre, ein Paliotto für die San Francesco-Kirche auszuführen, wo doch im übrigen die hervorragendsten

einheimischen Künstler beschäftigt waren. Es ist wahr, daß der gegenwärtige dekorative Effekt des Bildes an altertümliche byzantinische Wachsmalereien oder Mosaiktafeln erinnert; aber dies ist nicht zum wenigsten auf seine schlechte Konservierung (es ist abgenutzt, schmutzig und teilweise restauriert) und auf die technische Ausführung zurückzuführen, die hier ebenso wie beim Santa Maria degli Angeli-Kruzifixe an Enkaustik erinnert. Untersucht man jedoch die Malerei näher, so findet man, daß die nunmehr recht gedämpfte und schmutzig-graue Farbenstimmung ursprünglich relativ hell war; sie ist durch feine blaue, violette, braungelbe, graue und rosa Töne gekennzeichnet, erhöht durch weiße Lichter und vertieft durch kräftige Schattenlinien. Kurz, die Farbenstimmung und Technik scheinen sich nicht in nennenswertem Maße von dem zu unterscheiden, was wir an Giuntas besterhaltenen, signierten Kruzifixen beobachtet haben. Wir finden demgemäß keine äußeren materiellen, technischen und historischen Gründe, die alte Attribution zu bezweifeln und Giunta diese Arbeit abzusprechen; die Frage ist also zunächst nur die, ob wir Stützen für die Attribution in dem Stilcharakter selbst und in dem individuellen Temperament finden können, die aus dem Bilde zu lesen sind.

Die Bildkomposition zerfällt in drei Hauptteile: in der Mitte die stehende Franziskus-Figur; um diese ein Rahmen von breiten Ornamentbordüren aus feinstilisierten Blatt- und Rankenmotiven, die stark an die Ornamentmotive Berlinghierischer Arbeiten erinnern; und schließlich an deren Seiten zwei kleinere figurenreiche Kompositionen, Illustrationen zu den Wundern, die der Heilige bewirkte, oder die sich an seinem Grabe ereigneten. Wenn wir uns zuerst an diese illustrierenden Szenen halten, so finden wir, daß die erste die Erzählung von der Mutter darstellt, die ihre mißgebildete Tochter neben den Sarg des Heiligen legte, um sie heilen zu lassen, während sie selbst kniend betete und das Wunder abwartete. Die Figuren sind vollkommen deutlich, obgleich die Figur des kleinen Mädchens etwas beschädigt ist. Hinter dem großen Sarge stehen mehrere lebhaft gestikulierende Mönche;

einer von ihnen zeigt mit der Hand nach aufwärts, als ob er andeuten wollte, daß die Hilfe von oben kommen werde. Die andere Hälfte des Bildes ist von einer Volksschar eingenommen, die aus der kleinen Stadt auf die Anhöhe geströmt ist, um dem Wunderwerke beizuwohnen. Das Merkwürdige ist, daß hier wirklich eine kleine Gebirgsstadt von Assisis Typus mit kleinen Häusern, hohen Mauern und turmgeschmückten Toren dargestellt ist — eine weit natürlichere und detailliertere Stadtansicht, als wir beispielsweise in den Kompositionen der Trecento-Maler finden. Ganz links sehen wir die hochgewachsene Frau mit dem geheilten Mädchen auf den Schultern fortwandern.

Das Bild darunter auf derselben Seite stellt dar, wie Franziskus nach seinem Tode das gichtische Bein des Bartholomäus von Narni heilte. Der Mann war, wie bekannt, ein eifriger Anhänger von Franziskus und dieser offenbarte sich in einer Nacht dem Kranken, ihn dazu ermahnend, sich an eine gewisse Badestelle zu begeben, um Heilung zu suchen. Dort erschien dann der Heilige und heilte mit eigener Hand das durch Gicht abgezehrte Bein. Dies ist auf dem Bilde äußerst klar ausgeführt; der Heilige umfaßt das kranke Bein mit beiden Händen, ungefähr als ob er es massierte, und das gute Resultat zeigt sich unmittelbar, da man den Kranken mit seinen Krücken auf den Achseln fortwandern sieht. Das Ereignis trägt sich an einer Quelle in einer Gebirgslandschaft zu, die eine freie Darstellung eines stimmungsvollen Winkels in einer umbrischen Gebirgsgegend zu sein scheint. Der Künstler hat den Platz durch ein paar phantastische Felsensilhouetten und einige große, knorrige Bäume charakterisiert, deren Blattwedel sich wie dunkle, wallende Federn gegen den dunklen Goldgrund abzeichnen. Hier gibt es wirklich einen Hauch von Naturpoesie, wenn auch phantastisch und wunderlich, aber doch fesselnd als Ausdruck der schaffenden Phantasie eines wirklichen Künstlers.

Auf dem dritten Bilde wird geschildert, wie die besessene Frau durch Berührung mit dem Altare des Heiligen vom Teufel befreit wird. Sie ist wild wie eine rasende Mänade, ihr langes Haar

flattert in aufgelösten Strähnen, ihr Oberkörper ist entblößt, sie windet sich und schlägt wild mit den Armen um sich. Die heftige Bewegung hallt in den Falten des flatternden Rockes wieder. Sie wird von einem Manne begleitet, der scheinbar alle Kraft anwenden muß, um sie zurückzuhalten. Auch die Mönche hinter dem Altare verraten in ihren Gebärden eine gewisse Aufregung. Aber am meisten sagt doch die Frau, die am weitesten rechts steht und beide Hände vor die Ohren hält, um das Schreien der Besessenen nicht zu hören. Diese eigentümliche Figur wird bei der Darstellung desselben Motives von einem späteren pisanischen Maler unverändert wieder aufgenommen. Die architektonischen Kulissen, die den Hintergrund und die Einfassung zu dieser Darstellung bilden, sind nicht so leicht zu deuten, aber es scheint, als ob sich der Künstler den Vorgang dieser Szene in einer Unterkirche oder Krypta gedacht habe, denn er hat einen Altar mit einem Kuppelbaldachin auf einem höheren Niveau aufgestellt, oberhalb der Tür zu dem Zimmer, wo das Ereignis vor sich geht. Ein prachtvoller, platanenähnlicher Baum mit großen Blättern und ein eigentümlicher Bau, dessen Terrasse von einer Balustrade umgeben ist, bilden die Einfassung auf der entgegengesetzten Seite. Trotz des Phantastischen an diesen Bauwerken, machen sie doch den Eindruck, als ob sie bestimmte Lokalitäten vorstellen sollten; sie können keineswegs ganz einfach als byzantinische Entlehnungen erklärt werden, wenn auch die Details gewisse morgenländische Reminiszenzen zeigen.

Auch das vierte Bild ist eine Illustration zu einer wunderbaren Heilung, obgleich diese weniger aufgeregt ist als im vorhergehenden Falle. Hier wird die Geschichte von dem Krüppel dargestellt, der sich, nachdem er sein Geld an die Ärzte verschwendet hatte, zu dem Altare des Heiligen tragen ließ, dort eine Nacht in Gebeten verbrachte, wonach er sich geheilt erhob und, den Heiligen preisend, fortwanderte. Der Altar und das Lokal sind denen auf dem vorigen Bilde ähnlich, aber sie stimmen doch nicht ganz überein; es ist möglich, daß sich der Künstler diese Szene als in die obere Kirche

verlegt gedacht hat, obgleich sich das Kuppeltabernakel nicht direkt über dem Altar erhebt. Der kniende und betende Mann wird von einem Freunde in Pilgergewand begleitet, der ihm wahrscheinlich als Helfer diente; die beiden Mönche verständigen sich unter lebhaften Gebärden. Hier, wie auch an den zwei vorhergehenden Bildern, wird die Aufmerksamkeit besonders auf den vordersten Mönch mit der über den Kopf gezogenen Kapuze gelenkt. Sollte das Frater Elias oder eine andere bedeutende Persönlichkeit sein? Wohl sind die Figuren im allgemeinen hinsichtlich der Proportionen recht langgezogen, aber sie bewegen sich und gestikulieren mit ungewöhnlicher Ausdrucksfülle; sie sind lebhafter und unmittelbarer als auf irgendeinem Bilde, das wir bisher betrachtet haben.

Denkt man an Bonaventura Berlinghieris einfache Darstellungen dieser Wunderszenen auf dem Bilde in Pescia, so muß man sich um so mehr über den Bewegungsreichtum und die Ausdrucksfülle wundern, die die kleinen Kompositionen auf dem Assisibilde kennzeichnen. Mag sein, daß der Künstler Impulse von byzantinischen Miniaturen erhalten hat; die erzählende Art selbst aber ist individuell und verrät eine ungewöhnliche, schöpferische Phantasie sowie eine emotionelle Ausdruckskraft gleicher Art, wie wir sie schon auf dem kleinen Kreuzigungsbilde wahrgenommen haben. Aber hier in den kleinen Wunderszenen des Paliotto tritt die Schilderungskunst auf eine reichere und originellere Art hervor; der Künstler hat es wirklich verstanden, einen poetischen Legendenschimmer über die fesselnden Kompositionen zu verbreiten. Eine andere Frage ist, ob dieser halb morgenländische Märchenton als ein ebenso natürlicher und adäquater Ausdruck für den Geist und die Art von Franziskus' Tätigkeit angesehen werden kann, wie Berlinghieris weit naivere und plumpere Erzählerkunst.

Auch die Mittelfigur ist phantastischer und visionärer als Berlinghieris Franziskus. Der Künstler scheint kaum Porträtähnlichkeit angestrebt zu haben — er hat sich eher ziemlich eng an die traditionellen byzantinischen Heiligentypen mit aufgeschwolle-

nem Scheitel, eingefallenen Wangen und verkrüppelter Kinnpartie gehalten. Die großen, runden Augen starren mit einem ekstatischen Ausdruck dem Beschauer entgegen — es ist der Wundertäter, der kanonisierte Heilige, nicht der seraphische Bruder von Assisi. Die Art, wie der Künstler das Motiv gedeutet hat, zeigt deutlich genug, daß er nicht in einem unmittelbar persönlichen Verhältnis dazu stand; der heilige Franziskus ist für ihn ein Heiliger, ebenso wie viele andere, kaum eine individuelle Erscheinung. Das Buch, das er unter dem Arme hält, trägt folgende Inschrift: „Si vis perfectus esse vade et vende omnia que habes et da pauberibis".

Sowohl der Typus wie auch die Formbehandlung verbinden diese Franziskusfigur mit Maria und Johannes auf dem kleinen Kreuzigungsbilde, und in gewissem Maße auch mit den Seitenfiguren des Kruzifixes in Santa Maria degli Angeli. Gemeinsam für sie alle ist die angeschwollene Kraniumform, die gebogene Nase, der kleine Mund und mehrere andere Züge und vor allem die etwas bucklige Formmodellierung. Die Konturen sind an den Beinen kurvenförmig, der Kopf ist geschwollen, die kleinen Hände gleichen ein paar Beulen. Die stark differenzierende Modellierung ist ursprünglich wohl auch noch augenfälliger hervorgetreten. Jetzt ist sie durch eine ziemlich vollständige Restauration der Franziskusfigur größtenteils ausgeglichen. Dadurch sind natürlich auch die Falten des langen Mantels größtenteils verschwunden; soweit sie noch bemerkbar sind, machen sie den Eindruck derselben Feinheit und Durchsichtigkeit wie z. B. die Falten in Marias Tunika auf dem kleinen Kreuzigungsbilde. Es verdient hinzugefügt zu werden, daß dasselbe Ornament, das Franziskus' große Glorie schmückt, an der Glorie Christi des Kruzifixes in Santa Maria degli Angeli wiederkehrt, während die Glorie des Heiligen in einer der Wunderszenen dieselbe Ornamentierung wie Marias und Johannes' Glorien auf dem Kreuzigungsbilde zeigt.

Sowohl Thode wie auch Cavalcaselle erwähnen in direktem Anschluß an das Paliotto in San Francesco in Assisi ein ähnliches Bild, das der vatikanischen Pinakothek angehört, und Thode betont

ausdrücklich, daß die zwei Malereien von derselben Hand ausgeführt worden sind — ein Urteil, das schwer zu erklären ist, wenn der Verfasser wirklich Gelegenheit gehabt hat, die vatikanische Malerei näher zu studieren[37]. Die Übereinstimmungen zwischen dieser und dem Paliotto in Assisi sind nämlich relativ nebensächlich. Wohl sind Motiv und Kompositionsschema der zwei Bilder identisch, aber das vatikanische Bild ist wesentlich vereinfacht, und sein Stilgepräge ist weit gröber. Es scheint, als ob es nicht als Paliotto gedient hätte, sondern als Altarbild, denn es ist etwas kleiner und in anderen Proportionen — im Verhältnis zur Breite höher — als das Paliotto in Assisi. Um das Format des Bildes etwas schmäler und höher zu machen, wurden die Bordüren zwischen den illustrierenden Szenen sehr breit gemacht; außerdem ist die Mittelfigur relativ plumper geworden. Die Gestalt wirkt groß und derb im Verhältnis zu dem kleinen Kopfe, und die Attribute, das Kreuz und das Buch, sind im Verhältnis zur Figur unproportioniert. Der dekorative Effekt wird auch durch die vollständige Neuvergoldung des Grundes nicht verbessert. Die kleinen illustrierenden Szenen wurden vereinfacht und schematisiert, so daß ihre Ausdrucksfülle in hohem Grade geschwächt wurde; sie zeigen deutlich, daß der ausführende Maler ein ziemlich gedankenloser Nachbeter war, der keine wirkliche Auffassung von den künstlerischen Verdiensten seines Vorbildes gehabt hat. Sicher ist auch eine recht lange Zeit zwischen der Ausführung der beiden Bilder verflossen; auf Grund technischer Ursachen kann die vatikanische Kopie kaum vor Ende des Jahrhunderts datiert werden. Der ausführende Maler ist eher als ein Dilettant, denn als wirklicher Künstler zu bezeichnen.

Es scheint also, daß das Paliotto in San Francesco in Assisi auf Grund der allgemeinen Indizien und Stilkriterien, die in dem Vorhergehenden angedeutet wurden, als eine Arbeit Giunta Pisanos zu betrachten ist und in diesem Falle als eines seiner bedeutendsten Werke. Es bietet ja eine weit vollere und vielseitigere Vorstellung von der Fähigkeit des Künstlers als die Werke, die wir bis jetzt

behandelt haben. Es offenbart ein fesselndes Erzählertalent, einen Illustrator von ungewöhnlicher Geschmeidigkeit und Klarheit, einen Künstler, der in formeller Hinsicht wohl seiner Zeit voraus war. Seine Abhängigkeit von der byzantinischen Kunst ist unstreitig, und wir haben oft Gelegenheit gehabt, sie hervorzuheben; aber diese Abhängigkeit kann doch nicht ganz die Bedeutung seiner ausgeprägten individuellen Begabung und seines Temperaments verbergen. Nach diesem Werke zu urteilen, und in gewissem Maße auch nach den früher beschriebenen Malereien, ist Giunta von der byzantinischen Miniaturmalerei ausgegangen; seine Manier und Figurenzeichnung zeichnet sich vor allem durch Zierlichkeit und Feinheit aus, seine Technik ist äußerst sorgfältig, und er verwendet ungewöhnlich viel Arbeit auf Details und Ornamente. Giuntas Abhängigkeit von der Miniaturmalerei geht noch deutlicher hervor, wenn man seine Werke mit denen der Berlinghieri vergleicht, die ja einen bedeutend strengeren und härteren Stil zeigen. Bei ihnen ist es die provinzielle Naivität, die relative Unabhängigkeit von den allgemeinen byzantinischen Stilströmungen, die eine Hauptvoraussetzung für die künstlerische Bedeutung und Ausdrucksfülle ausmachen; bei Giunta ist es gerade eher die Assimilierung der byzantinischen Stilelemente und deren Anwendung in poetisch-dichterischer Absicht, die so fesselnd und bedeutungsvoll erscheinen.

Soweit man nach den beschriebenen Bildern urteilen kann, war Giunta kein Monumentalmaler oder Dekorateur in großem Maßstabe. Seine relativ kleinen Kruzifixe und seine Tafelmalereien deuten nicht auf eine spezielle Übung als Freskenmaler hin. Ihre künstlerische Wirkung beruht ja vor allem auf der Intimität der Auffassung einer gewissen emotionellen Konzentration, auf einem lyrischen Grundtone und auf der Sorgfältigkeit der Ausführung und technischen Feinheit. Das sind Eigenschaften, die in keinem Falle Einfluß der Freskenmalerei offenbaren; wenn Giunta wirklich in dieser späteren Technik gearbeitet hat, so hat eine solche Tätigkeit keine merkbaren Spuren in seinem Stil und in seiner

künstlerischen Psyche hinterlassen. Giunta Pisanos Kunst scheint also ein äußerst feiner und vornehmer Ausdruck für die italo-byzantinische Stilströmung zu sein — „la maniera greca" —, die zweifellos am Anfange des Jahrhunderts in den meisten Orten Toskanas von vorherrschender Bedeutung war. Seine Kunst ist vielleicht nicht so originell, nicht so naiv ursprünglich wie beispielsweise die der Berlinghieri, aber sie ist unleugbar nuancenreicher und ausdrucksvoller in illustrativer Hinsicht. Giunta ist in gewissem Maße ein geschickterer Maler und geschmeidigerer Techniker, was auch erklärt, daß sein Einfluß auf die folgende Entwicklung sowohl innerhalb der rein pisanischen wie auch in der umbrischen Schule sehr bedeutend war[38].

V

Giuntas Einfluß auf die pisanische Kunst wurde zweifellos von normgebender Bedeutung für ihre Entwicklung seit der Mitte des Jahrhunderts. Dies ist mehr oder weniger deutlich an einer Anzahl von Werken zu bemerken, die (mit einigen Ausnahmen) bisher keinem bestimmten Meister zuerkannt werden konnten. Unter diesen anonymen Malereien aus Giuntas Schule wollen wir zuerst ein paar Bilder im Museum in Pisa hervorheben, von denen das eine Sta. Anna in trono mit der kleinen Maria auf dem Arme vorstellt, das andere eine Madonna, umgeben von einer Reihe illustrierender kleiner Bilder aus der Geschichte von Marias Elternhaus. Diese beiden Malereien zeigen so nahe stilistische Berührungspunkte mit Giuntas authentischen Arbeiten, daß man sich fast vorstellen könnte, sie seien von einem unmittelbaren Nachfolger ausgeführt; aber sie sind unbedingt in qualitativer Hinsicht minderwertiger und offenbar späteren Datums als die bisher beschriebenen Malereien.

Das Sta. Anna-Bild, das die nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts recht gewöhnliche abgestumpfte Giebelform zeigt, ist als eine Hodegetria-Madonna komponiert, aber statt des Christus-

kindes sitzt ein kleines Mädchen, von einem Mantel dicht umhüllt, auf dem linken Arme der thronenden Madonna[39]. Mit der anderen Hand zeigt die Mutter auf das Kind, den Kopf auf gewöhnliche Art zu der Kleinen neigend. Maria sitzt steif wie eine Puppe, ganz en face, beide Hände mit der Innenseite nach außen zu der gewöhnlichen repräsentativen Gebärde erhebend, die hier wohl den Empfang der Huldigung der Anbetenden bedeuten soll. Ihr Gesicht ist eine verkleinerte Kopie von dem der Mutter. Auch die Engel, die hinter der Lehne des Thrones hervortreten, zeigen gleichartige, aber in Halbprofil gestellte Typen, was unleugbar dazu beiträgt, ihre Ähnlichkeit mit Johannes auf dem pisanischen Kruzifixe zu erhöhen.

Der byzantinische Thron, auf dem Anna sitzt, ist auffallend breit und schwer. Die Lehne erstreckt sich über die ganze Bildbreite und ist in drei Reihen Kolonettengalerien eingeteilt; die Seiten sind wieder in umgekehrter Perspektive schräg nach vorne gerichtet und in Intarsiatechnik mit eingelegten Blattornamenten und Reihen weißer Knospen belegt. Der Eindruck der Breite und Massigkeit wird durch die Aufstellung in voller Vorderansicht und durch die schwache Verkürzung erhöht. Sowohl der Thron wie auch die Figuren wirken platt gedrückt, gleichsam auf die Bildfläche gepreßt. Die dekorative Silhouette wird auf Kosten der Formmodellierung hervorgehoben. Die Gesichter sind wie abgeplattet und die Falten stark gepreßt, eine Flächenhaftigkeit, die diese Figuren von Giuntas authentischen Werken deutlich unterscheidet.

Der koloristische Effekt ist besonders lebhaft und klangvoll. Anna ist in einen tiefroten, Maria in einen blauen Mantel gekleidet, beide mit Goldstrahlen illuminiert; Anna trägt auf dem Kopfe ein weißes Kopftuch über einer roten Haube; die Karnation spielt jetzt ins Grüne, hat aber sicher ursprünglich einen helleren gelblichen Ton gehabt. Die Engel tragen hellblaue Tuniken, das Kissen des Thrones ist grün und das Ornament sowie der Hintergrund glänzend golden. Der Farbenklang ist festlich, reich und tief.

Derselbe Künstler, der dieses Sta. Anna-Bild gemalt hat,

führte offenbar auch das größere Madonnenbild aus, das in demselben Zimmer des Museums in Pisa gegenüber hängt[40]. Maria wird hier auf einem Thron von ähnlichen Typus wie in dem vorhergehenden Falle dargestellt, aber halb nach der Seite gewendet und in etwas erhöhter Stellung, da der Thron einen hohen Fußschemel und gedrechselte Füße hat. (Übrigens ist es wahrscheinlich, daß auch Annas Thron Füße gehabt hat, die aber dadurch verloren gingen, daß das Bild unten abgeschnitten wurde.) Obgleich die Stellung des Thrones also verändert wurde, ist die Aufstellung der Figuren dieselbe wie im Sta. Anna-Bilde. Maria ist eine regelrechte Hodegetria; sie hält das Kind auf dem linken Arme, nach oben mit der rechten Hand zeigend. Der Knabe sitzt wieder ganz en face und erteilt den Segen auf orthodoxe Art, während er seine Schriftrolle in der anderen Hand hält. Er ist in den Prophetenmantel gekleidet, aber die Beine und Füße sind nackt; eine naturalistische Abweichung von dem gewöhnlichen byzantinischen Schema. Die Typen der Figuren und Hände stimmen sehr nahe mit korrespondierenden Teilen des vorhergehenden Bildes überein. Auch die Engel oberhalb der in Kolonetten abgeteilten Lehne zeigen geschwisterliche Ähnlichkeit mit denen, die wir kürzlich kennen gelernt haben, wenn sie auch in relativ kleinerer Proportion im Verhältnis zu den Hauptfiguren ausgeführt sind. Charakteristisch für den Meister ist auch die stark angespannte und niedergepreßte Faltenbehandlung und die silhouettenmäßige Flachheit der Figuren. Hingegen ist die Farbenwirkung der Madonnenbilder dunkler als die des Sta. Anna-Bildes, was möglicherweise darauf beruht, daß die zwei Malereien etwas ungleicher Behandlung ausgesetzt waren. Die Madonna hat einen dunkelblauen Mantel, der wenigstens jetzt (infolge von Abnutzung?) aller Goldilluminierung entbehrt, wohl aber am unteren Saume mit langen byzantinischen Goldfransen versehen ist. Die Tunika des Knaben und der dunkelrote Mantel sind noch mit breiten Goldstrahlen gehöht; ebenso das Kissen des Thrones und die inkrustierten Blattornamente. Sie sind nach demselben Vorbilde

und in derselben Technik ausgeführt wie in dem vorhergehenden Falle. Der dekorative Effekt ist ebenso byzantinisch-mosaikartig wie auf dem Sta. Anna-Bilde.

Von größerem kunsthistorischem Interesse als die traditionelle Hodegetria-Madonna sind die kleinen illustrierenden Szenen, die auf beiden Seiten die große Mittelfigur einschließen. Die Motive sind aus den Erzählungen des Proto-Evangeliums über Marias Kindheit und die Geschichte ihrer Eltern geholt, und die Kompositionen sind, wenigstens teilweise, vollständig originell. Gewisse Momente, die der Künstler zur Illustration aufgenommen hat, sind uns aus den anderen italienischen Darstellungen von Joachims und Annas Geschichte nicht bekannt. Die Serie wird mit einer Verkündigung eingeleitet; das Bild scheint eine vorbereitende Botschaft an Anna zu beabsichtigen, denn weiter unten finden wir einen anderen Engel, der der alten Frau eine himmlische Botschaft bringt. Als Gegenstück wird auf der anderen Seite Joachims Vertreibung aus dem Tempel gezeigt. Die dritte Szene zeigt Joachim, sein überflüssiges Eigentum an die Armen verteilend. Auf dem vierten Bilde sehen wir Anna; in ihrem Garten knieend empfängt sie von einem herabschwebenden Engel eine Botschaft und lauscht (auf der anderen Hälfte des Bildes) auf ihrem Bette den tröstenden Worten einer Dienerin. In der fünften Szene befindet sich Joachim draußen in der Einöde und wird von einem Engel aufgefordert, Gott ein Opfer zu bringen. In der sechsten Szene wird Joachims Opfer dargestellt. Dieses bestand aus einem Lamm — und da Joachim sah, wie das Opfertier unbeschädigt im Rauch gegen den Himmel aufstieg, fiel er auf sein Angesicht und verblieb so liegend bis zum Abend. Die Diener weckten ihn schließlich auf, und als sie seine Erzählung über das Wunder hörten, ermahnten sie ihn, zu seiner Frau nach Hause zu gehen. Aber Joachim war des Weges nicht sicher und verfiel in Schlaf; während des Traumes nun offenbarte sich ihm ein Engel, der ihm Kraft und Mut einflößte und ihn veranlaßte, nach Hause zurückzukehren. Beim Erwachen erzählte er einigen Mandarinen seinen Traum, die sagten, daß er

Gottes Stimme folgen und heimkehren solle. All das wird auf dem siebenten Bilde illustriert. Auf dem achten sehen wir Joachim mit den Hirten und der Herde heimwärts wandern. Gleichzeitig empfing Anna eine himmlische Mahnung, mit ihren Dienerinnen dem Joachim entgegenzugehen; dies sowie die Begegnung an der goldenen Pforte wird auf dem neunten Bilde dargestellt. Dann folgen auf dem zehnten und elften Bilde Marias Geburt und Marias Tempelgang. Das zwölfte Bild stellt vier Heilige dar: Petrus, Paulus, Jakobus und Johannes den Täufer; schließlich sieht man mitten unterhalb des Fußschemels des Thrones den heiligen Martin zu Pferde, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt.

Mehrere dieser kleinen erzählenden Bilder besitzen bedeutende Vorzüge in illustrativer Hinsicht; die Situationen sind anschaulich, die Figuren bewegen sich mit einer gewissen Natürlichkeit, und wo Landschaftshintergründe vorkommen, wie bei den Schilderungen von Joachims Opfer und seiner Heimwanderung mit den Hirten und der Herde, ist wirklich eine gewisse Stimmung mit sehr einfachen Mitteln hervorgebracht worden. Der Künstler scheint sich ganz in die Situation hineingelebt zu haben, trotzdem er, was einzelne Figurenmotive betrifft, von byzantinischen Vorbildern abhängig geblieben ist. Die Figuren sind auch etwas platt und silhouettenmäßig, die Falten stark stilisiert und angespannt, aber die Ausdrucksfülle der Bewegungen und Gebärden ist nicht zu bestreiten. Die Figuren sind übrigens im Verhältnis zur Bildfläche ungewöhnlich groß, während die architektonischen Elemente etwas verkrüppelt wirken; eine relative Proportion, die wir jedenfalls in den erzählenden Szenen von Giuntas Paliotto in Assisi nicht beobachten konnten. Überhaupt sind diese kleinen Kompositionen an Geschmeidigkeit und Beweglichkeit mit Giuntas erzählenden Szenen nicht zu vergleichen. Aber sie sind nichtsdestoweniger ausdrucksvoll, eine relativ selbständige Begabung widerspiegelnd. Auch dieser Künstler ist ja in gewissem Maße von der byzantinischen Miniaturmalerei abhängig, obgleich nicht ganz auf dieselbe Art wie Giunta. Er gehört einer jüngeren Generation an;

seine Technik ist etwas breiter, nicht so enkaustisch, glatt und fein in den Details wie Giuntas. Es scheint nicht unwahrscheinlich, daß er Gelegenheit gehabt hat, eine Anzahl von Niccolo Pisanos großartigen Skulpturen zu sehen, beispielsweise die Kanzel im Baptisterium in Pisa; einzelne Figuren auf seinen Bildern zeichnen sich durch eine Würde und Größe aus, die Grund zu einer solchen Annahme geben können. Man vergleiche beispielsweise Sta. Anna auf dem kleinen Bilde von Marias Geburt mit Niccolos Maria bei der Geburt Christi. Die Verwandtschaft ist nicht zu leugnen, wenn auch die Malerei sowohl in der Form wie im Ausdruck bedeutend minderwertiger ist. Das Bild kann also unserer Meinung nach kaum früher als in die 60er Jahre des XIII. Jahrhunderts datiert werden. Wie nahe es wirklich mit Giuntas eigenhändigen Arbeiten zusammenhängt, ist schwer zu entscheiden, solange wir keine sicher datierte Arbeit aus der spätesten Periode des pisanischen Meisters haben; aber es scheint uns auf jeden Fall undenkbar daß er es selbst ausgeführt habe. Die beiden Malereien, das Sta. Anna-Bild und die große Madonna im Museum in Pisa, müssen also bis auf weiteres als Arbeiten eines begabten Nachfolgers von Giunta Pisano bezeichnet werden, dessen Tätigkeit sich von ungefähr 1260 bis 1275 erstreckte.

Im Anschluß an die oben beschriebenen Bilder kann an eine kleinere Madonna im Museum in Pisa erinnert werden (Sala II Nr. 8), die auch auf Grund der Typen und des allgemeinen Stils auf Giuntas Schule zurückgeführt werden darf. Das Bild ist aber entschieden plumper und künstlerisch minderwertig. Es ist möglich, daß es in demselben Atelier von einem schwächeren Talente ausgeführt wurde.

VI

Unter älteren Attributionen anonymer Werke an Giunta Pisano ist die, die sich auf das Kruzifix in Sta. Maria in Pisa bezieht, eine

der überraschendsten. Da Morrona schreibt über dieses Kruzifix „quasi direi di Giunta stesso“ und macht übrigens die wertvolle Angabe, daß die Malerei schon damals „novellamente ritinta con olio“ war. Rosini ist in diesem Falle etwas konservativer; er findet in dem Kruzifix „segni della scuola greca“, und Cavalcaselle bezeichnet es geradezu als das früheste Kruzifix — er vergleicht es mit der Kreuzigung in San Angelo in Formis — was recht viel bedeutet, da er andere pisanische Kruzifixe in die Mitte des XII. Jahrhunderts datiert[41]. Es ist überraschend, so stark divergierende Ansichten über ein und dieselbe Malerei zu finden, ein Umstand, der aber in diesem Falle wohl durch den Zustand, in dem sich die Malerei befindet, teilweise zu erklären ist. Sie ist nämlich in neuester Zeit mit dunkler Farbe vollständig überarbeitet worden. Der Stil wurde dadurch auf eine sehr plumpe Art modifiziert; besonders der Typus der Christusfigur und der Lendenschurz sind in dem Grade entstellt, daß sie nicht mehr als Stütze für die stilkritische Bestimmung dienen können. Aber man dürfte doch, ohne zu viel zu riskieren, behaupten können, daß Morronas Datierung des Kruzifixes in Giuntas Zeit richtiger ist als Cavalcaselles Datierung um mehr als 100 Jahre früher. Unserer Überzeugung nach wurde das Werk nicht früher als kurz vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts ausgeführt.

Die Kompositionsform mit der breiten Kreuztafel, die von einer Serie von Passionsbildern eingenommen wird, haben wir schon bei einer Anzahl lucchesischer Kruzifixe kennen gelernt, und wir werden finden, daß sie auch in Pisa nicht so ungewöhnlich war, obgleich sie nie, soweit wir wissen, von Giunta angewendet wurde. Die Christusfigur ist nach dem altertümlichen, triumphierenden Typus dargestellt, vor dem Kreuze steif und unbeweglich stehend, mit aufgerichtetem Haupte und offenen Augen. Die Glorie ist besonders kräftig und mit einer Reihe schwerer Knospen am Rande versehen, ein Glorientypus, der u. a. bei einem der Kruzifixe von Enrico di Tedice wiederkehrt. Die harte plastische Drapierung des Lendenschurzes ist auf die Übermalung zurückzuführen, die

an dem Kruzifixe (am Ende des XVIII. Jahrhunderts?) vorgenommen wurde, und die uns bei der Bestimmung seines Ursprunges nicht irre führen darf. Auf den Tafeln der Kreuzarme sind Maria und Johannes als Brustbilder dargestellt, nach demselben Schema wie auf Giuntas Kruzifix; oberhalb der gewaltigen Glorie ist jetzt ein kleiner segnender Christus angebracht, aber er hat sicher ursprünglich seinen Platz in einem Medaillon ganz oben, oberhalb der Inschrifttafel des Kreuzstammes, gehabt. Diese Kompositionsform ist uns ja von mehreren früheren Beispielen bekannt.

Die Tafel des Kreuzesstammes wird, wie gesagt, von Passionsszenen eingenommen: Christi Gefangennahme, Christus vor Pilatus die Dornenkrönung, die Geißelung, die Kreuzabnahme, die Frauen an Christi Grab; auf der Fußplatte sehen wir überdies die gewöhnliche Darstellung von Petrus und der Dienerin. Die illustrierenden Bilder zeigen eine entschieden byzantinische Ikonographie; die Figuren scheinen recht sicher gezeichnet zu sein, nicht ohne eine gewisse Geschmeidigkeit in den Bewegungen. Rosini hat sie sogar so interessant gefunden, daß er Zeichnungen in großem Maßstabe nach zwei dieser Passionsszenen gemacht hat. (Vgl. Rosinis Atlas I, Tafel C.) Will man Giuntas Einfluß in diesem Kruzifix finden, so wäre dies wohl am ehesten in Marias und Johannes' Figuren möglich; aber dieser Einfluß ist so unbestimmt und so wenig individuell, daß er nicht unbedingt von Giuntas eigener Hand herstammen muß. Der Künstler kann ihn direkt von byzantinischen Malereien empfangen haben. Im großen und ganzen gehört das Sta. Marta-Kruzifix einer anderen Gruppe pisanischer Malereien des XIII. Jahrhunderts an als die, welche um Giuntas Namen gruppiert werden können; sein Christus zeigt ja einen ganz anderen ikonographischen Typus als Giuntas Kruzifixus, und die kleinen illustrierenden Szenen zeigen mehr silhouettenmäßige Figuren und altertümlichere Kompositionsweise, als wir bei Giunta gefunden haben. Der eigentümliche Stil und ikonographische Typus dieses Kruzifixes sind aber nicht ganz isolierte Erscheinungen in der pisanischen Schule[42].

Im Museum in Pisa hängt ein größeres Kruzifix von ähnlichem Typus, obgleich etwas abweichendem Stilcharakter. (Sala 2, Nr.15) Es gehörte früher der Kirche San Sepolcro an und wird sowohl von Rosini wie auch von Cavalcaselle erwähnt; der letztere bezeichnet es als eines der frühesten in Pisa, doch ohne eine bestimmte Datierung vorzuschlagen[43]. Der Gekreuzigte wird auch hier vor dem Kreuze stehend dargestellt, ganz steif und unbeweglich, sein Kopf ist nur wenig nach der Seite geneigt; die großen Augen sind weit geöffnet, die schwachen Arme ziemlich schlaff, die Hände sind klein, mit geschlossenen Fingern ganz platt an das Kreuz festgenagelt. Die Figur ist schematisch stilisiert mit beinahe parallelen Seitenkonturen, einer kräftigen Wellenlinie unter der Brust und einer birnenförmigen Konturzeichnung auf dem Bauche. Die Stilisierung und die platte Form, oder eher der Mangel an Form, stimmen mit der Christusfigur des Sta. Marta-Kruzifixes überein; doch scheint das zuletzt beschriebene größere Kruzifix noch etwas primitiver und linearer zu sein. Es ist in der Tat eines der abstraktesten ornamentalen Kruzifixe, die wir von der italienischen Kunst des XIII. Jahrhunderts kennen; primitiver und sogar steifer als die Werke des alten Berlinghieri, ohne sichtliche Tendenz zu rhythmischer Linienstilisierung.

Es ist überhaupt nicht die Christusfigur, die das Hauptinteresse an dieser Malerei erweckt, sondern die kleinen Passionsszenen, die nicht nur das große Seitenfeld des Kreuzesstammes füllen, sondern auch die Tafeln der Kreuzarme sowie die Tafeln oberhalb und unterhalb der Christusfigur. Diese illustrierenden Szenen nehmen also einen bedeutenden Raum ein, sie sind ungewöhnlich groß und figurenreich und in lebhaften, bunten Farben gehalten, was natürlich dazu beiträgt, sie auf Kosten der Hauptfigur zur Geltung zu bringen. Der Bilderzyklus der Kreuzarmtafeln wird mit Darstellungen der Fußwaschung und des Abendmahles eingeleitet, dann folgen auf den Seitenfeldern des Kreuzesstammes: Christi Gefangennahme, die Kreuzigung, die Marien an Christi Grab, Christus und die Jünger in Emmaus, Christus, das Abend-

mahl nach seinem Tode verteilend, Christus kurz vor seiner Himmelfahrt zu den Jüngern sprechend. Das Schlußmoment des Passionszyklus, Christi Himmelfahrt, ist oben als Abschluß des Kruzifixes dargestellt, aber das krönende Medaillon mit der Hauptfigur fehlt jetzt. Die untere Partie der Komposition — Maria in Orantenstellung, von zwei Engeln und Aposteln umgeben und über ihnen schwebende Engel — ist aber zum großen Teil erhalten und zeigt eine ungewöhnlich reiche und anschauliche Redaktion des traditionellen Abschlußmotives der Kruzifixe aus dem XIII. Jahrhundert. Unterhalb der Füße Christi ist die Ausgießung des Heiligen Geistes über die Jünger am Pfingsttage dargestellt.

In ikonographischer Beziehung sind diese kleinen illustrierenden Szenen ziemlich rein byzantinisch. Die architektonischen Motive sind dünne silhouettenartige Kulissen, nach byzantinischen Vorbildern zugeschnitten; die Figuren haben die byzantinischen Typen mit aufgeschwollenem Kranium, großen starrenden Augen und gebogener Nase. Die Kompositionen haben trotz aller Versteifung ungefähr dieselbe suggestive Ausdrucksfähigkeit wie die byzantinischen Miniaturen des XI. und XII. Jahrhunderts. Sie fesseln aber vor allem durch ihre ungewöhnlich lebhafte Farbenwirkung. Lebhafte blaue, rote, grüne und violette mit weiß gehöhte Töne bilden ein buntes Farbenspiel gegen den Goldgrund. Die Konturen sind meistens auch nicht schwarz, sondern rotbraun; die Figuren haben einen überwiegend silhouettenartigen Charakter. Der Maler zeichnet und malt in einer Art Flächenmanier und bedient sich überhaupt keiner modellierenden Töne. Kurz, er erscheint auch in diesen kleinen Bildern als ein überwiegend abstrakter, linearer Symbolist, ohne stärkeres persönliches Ausdrucksbestreben. Der Ursprung zu seiner Darstellungsweise dürfte wohl in der Miniaturmalerei zu suchen sein. Man fragt sich, ob nicht diese Reihen von illustrierenden Szenen zu beiden Seiten der Christusfigur von dem Brauche beeinflußt waren, illustrierende Exultätrollen von der Kanzel herunterzuhängen. Auf diesen Exultätrollen wurden ja schon während des XI. Jahrhunderts lange

Bilderzyklen mit Motiven aus Christi Leben dargestellt, und daß solche auch in Pisa vorkamen, wird durch die Fragmente bewiesen, die in dem Museum der Stadt aufbewahrt sind. Dieser Kruzifix-Meister ist also weder ein Bahnbrecher noch ein bedeutendes Temperament gewesen. Aber er erweckt doch, dank seiner lebhaften Farben und seiner ausgeprägten ornamentalen Stilisierungsmethode, ein gewisses Interesse.

Mit diesem gewaltigen Kruzifixe verwandt sind ein paar andere etwas kleinere Kruzifixe, die aber so schlecht erhalten sind, daß eine richtige Auffassung ihrer künstlerischen Bedeutung kaum noch möglich ist. Das eine hängt in San Frediano in Pisa, das andere in Rossano in der Nähe von Ponte a Sieve. Das pisanische Kruzifix ist natürlich von Da Morrona und Rosini erwähnt worden; der erstere sagt, daß es, wenn es nicht aus dem XI. Jahrhundert stammt, so doch älter als Giunta ist, und teilt mit, daß ein Tuch über den Lendenschurz genagelt war. Rosini bezeichnet es als ein Werk von „la maniera greca-itala" und betont, daß die barbarische Gewohnheit, Tücher an dem Kruzifix festzunageln, die Malerei an mehreren Stellen ruinierte[44]. Jetzt ist es überdies so schmutzig und angeraucht, daß man kaum die Gesichtszüge der Christusfigur oder der kleinen Figuren der illustrierenden Szenen unterscheiden kann. Die ikonographische Form ist vollkommen klar; Christus ist stehend mit offenen Augen und schwach nach der Seite geneigtem Kopfe dargestellt. Die Hände und Füße stimmen deutlich mit diesen Partien des vorhergehenden Kruzifixes überein, und soweit man den Typus sehen kann, zeigt auch dieser Ähnlichkeiten. Der Lendenschurz zeigt eine Abweichung, indem er mit einem Goldtuche befestigt ist. Inwiefern die lineare Stilisierung ebenso schematisch wie in dem vorher erwähnten Falle war, ist nunmehr nicht leicht zu entscheiden, aber es scheint, daß die Form nicht ganz so steif und platt gewesen ist. Es ist möglich, daß das Kruzifix von einer geschmeidigeren Hand ausgeführt wurde.

Die sechs Passionsszenen zu beiden Seiten der Christusfigur scheinen darzustellen: die Fußwaschung, Christus kreuztragend,

Christi Geißelung, Petrus über das Wasser schreitend, Christus aus dem Grabe auferstehend (?), Christus, sich den Aposteln nach seinem Tode offenbarend. Ganz hoch oben sehen wir wieder eine Darstellung von Christi Himmelfahrt, in der die Hauptfigur größtenteils verlöscht ist. An den verstümmelten Tafeln der Kreuzarme treten Maria und Johannes in ganzer Figur auf; wenn eine untere Abschlußtafel existiert hat (was wahrscheinlich ist), so ist sie nunmehr abgeschnitten. Hier aus den kleinen Szenen einen bestimmten individuellen Stil herauslesen zu wollen, wäre mit Rücksicht auf ihre schlechte Erhaltung vergebliche Mühe. Wir müssen uns damit begnügen zu konstatieren, daß die Kompositionen ebenso byzantinisch sind wie im vorhergehenden Falle, daß aber der Figurenstil etwas geschmeidiger wirkt und mehr an die kleinen Figuren im Sta. Marta-Kruzifixe erinnert. Das San Frediano-Kruzifix kann also nach unserer Ansicht ohne Zweifel auf dieselbe Periode und Stilgruppe der pisanischen Schule zurückgeführt werden wie das größere Kruzifix von San Sepolcro; aber die Frage hinsichtlich des ausführenden Meisters muß bis auf weiteres offen gelassen werden.

Hingegen halten wir es für äußerst wahrscheinlich, daß derselbe Meister, der das San Frediano-Kruzifix gemalt hat, auch das gleichartige Kruzifix in Rossano ausgeführt hat, das zwar nicht so schmutzig wie das pisanische, aber um so mehr verstümmelt ist. Die obere Partie des Kreuzstammes ist bis zum Kopfe Christi abgeschnitten, und die untere Abschlußtafel wurde, aller Wahrscheinlichkeit nach, verkleinert. Die Kopfneigung der Hauptfigur ist etwas mehr betont als in dem San Frediano-Kruzifixe, aber im übrigen stimmen die beiden sehr nahe überein (auch hinsichtlich der Befestigung des Lendenschurzes), und es muß gleich gesagt werden, daß das besser bewahrte Rossano-Kruzifix keineswegs geeignet ist, die Bewunderung für den Meister zu steigern. Die kleinen Szenen zu beiden Seiten von Christus machen auch einen verhältnismäßig flüchtigen und schwachen Eindruck; sie stellen dar: Christi Gefangennahme, Kreuzabnahme, sein Herab-

steigen zur Hölle, die Grablegung, die Marien an Christi Grab, Christus und die Jünger auf dem Wege nach Emmaus; unterhalb der Füße Christi sieht man Petrus und die Dienerin und auf jeder der Kreuztafeln zwei stehende Figuren: Maria und Johannes und die beiden anderen Marien. Die Farbenstimmung scheint ursprünglich recht lebhaft gewesen zu sein; sie besteht aus blauen, roten und gelben Tönen, aber die Malerei ist nunmehr bedeutend nachgedunkelt und schmutzig. Die silhouettenartigen, flachen Figuren mit gedrückten Proportionen und schweren, runden Köpfen erinnern unleugbar an die Figuren des größeren San Sepolcro-Kruzifixes, wenn auch die Ausführung flüchtiger als dort ist. Dieses Rossano-Kruzifix scheint uns also in stilistischer Beziehung sowohl mit dem Kruzifix in San Frediano (Hauptfigur) als auch mit dem größeren aus San Sepolcro stammenden Kruzifixe zusammenzuhängen. Unserer Ansicht nach stammen alle drei Kruzifixe aus demselben Atelier, wobei es nicht unmöglich ist, daß die Meister identisch waren — obgleich die schlechte Konservierung der zwei kleineren Kruzifixe eine absolut sichere Bestimmung des Meisters kaum zuläßt.

Besser erhalten und künstlerisch reifer als eines der zuletzt beschriebenen Werke ist das große, farbenreiche Triumph-Kruzifix, das nunmehr in der Akademie zu Florenz aufgestellt ist, das aber früher im ersten Korridor der Uffizien (Nr. 3) hing. Der Kruzifixtypus und die ikonographische Form stimmen in der Hauptsache mit dem vorhergehenden Kruzifix überein; man vermißt hier nur die obere Abschlußtafel, die offenbar abgeschnitten wurde. An einem der Kreuzarme ist auch eine der stehenden Figuren verloren gegangen. Das Schema ist im übrigen das gewöhnliche; zu beiden Seiten der steifen Mittelfigur sind die sechs Passionsszenen dargestellt: die Fußwaschung, Christi Gefangennahme, die Geißelung, die Kreuzabnahme, die Grablegung, das Herabsteigen zur Hölle und ganz unten am Kreuzstamme Simon von Cyrene, Christi Kreuz während der Wanderung nach Golgatha tragend. Alle diese illustrierenden Szenen sind bemerkenswert frei und

unterhaltend erzählt. Die Kompositionen sind wohl in ikonographischer Hinsicht byzantinisch, aber doch nicht ohne eine gewisse individuelle Nuancierung. Die Figuren sind recht lebendig und beweglich, trotz ihrer untersetzten Proportionen und flachen Formen. Der Künstler scheint es besonders darauf angelegt zu haben, den vulgären Judentypus zu charakterisieren, gekennzeichnet durch niedrige Stirn, große runde Augen und eine gewaltige Hakennase. In Judas' Gesicht sind diese Züge so .übertrieben, daß sie rein karrikaturmäßig wirken, der Künstler wird hier wie in gewissen Punkten, in denen er das Groteske berührt, auf eine Weise unterhaltend, wie er es kaum beabsichtigt hat.

Die Christusfigur ist ungefähr ebenso steif und ausdruckslos wie in dem vorhergehenden Kruzifix, wenn auch die Form durch schwache Schraffierung einen Ansatz zur Rundung zeigt. Der Brustkorb und die birnenförmige Bauchpartie sind auf dieselbe schematische Art angedeutet, wie wir sie schon an den anderen Kruzifixen beobachtet haben. Das Gesicht wirkt wohl etwas weniger flach, aber seine Grundzüge — die Zeichnung des Mundes, der Nase und der Augen — erkennen wir gut wieder. Auch der goldgetupfte, blaue Lendenschurz weist ungefähr dieselbe Faltenbehandlung und Befestigung mit einem vergoldeten Tuche auf, wie wir sie früher an den pisanischen Kruzifixen hervorgehoben haben. Es scheint uns also, als ob das Kruzifix in der Akademie in Florenz eine etwas spätere und reifere Arbeit aus demselben Atelier wie die oben beschriebenen pisanischen Werke wäre; es schließt sich an diese nicht nur in ikonographischer Hinsicht, sondern auch in der Figurenzeichnung und Farbenstimmung an. Sein reicherer und mehr dekorativer Effekt beruht wohl zum großen Teil auf seiner viel besseren Erhaltung.

Durch dieses florentinische Kruzifix empfängt man übrigens den stärksten Eindruck von der Abhängigkeit dieser Stilrichtung von der Miniaturmalerei. Die kleinen, in leuchtenden, klaren Farben ausgeführten Passionsszenen — blau, olivgrün, hellrot, zinnober — auf Goldgrund, erinnern unwillkürlich an Buch-

illustrationen. Die Figuren sind ganz einfach kolorierte Konturzeichnungen ohne plastische Form; ihre Schönheit ist überwiegend ornamental. Der Künstler bleibt merkwürdig unberührt von dem relativ naturalistischen Stilbestreben, dem wir unsere Aufmerksamkeit bei Giuntas Werken zugewandt haben und doch dürfte man ihn kaum für älter als Giunta halten können. Er ist etwas zurückgeblieben und dabei abstrakter und weniger ausdrucksvoll; sein Kruzifix ist keine Darstellung des sterbenden Christusmenschen (nach dem damals meist verbreiteten byzantinischen Typus), auch nicht ein rhythmisches Transponieren des emotionellen Inhaltes des Motives (wie bei den Berlinghieri), sondern ganz einfach eine farbenreiche Bilderchronik, verdienstvoll in illustrativer, wie auch in dekorativer Hinsicht. Es bedarf wohl kaum besonderer Betonung, daß wir, wenn wir von dem „Künstler" sprechen, damit weniger ein bestimmtes Individuum, als ein gewisses Atelier meinen, das dem Anscheine nach ungefähr gleichzeitig mit dem Giuntas in Pisa existierte und in dem eine bestimmte Stilrichtung ausgebildet wurde, die auch in den Werken von ein paar jüngeren Malern fortlebt. Glücklicherweise kann wenigstens eines dieser späteren Werke mit Gewißheit auf einen bestimmten, namhaft gemachten Künstler, nämlich Enrico di Tedice, zurückgeführt werden. Nehmen wir also an, wozu gewisse Gründe vorliegen, daß Enricos Vater auch Maler war, so dürfte man wohl glauben, daß wenigstens ein Teil der oben beschriebenen Kruzifixe von ihm ausgeführt worden ist. Als eine passende, kollektive, künstlerische Bezeichnung für diese Werke oder das Atelier, woher sie stammen, schlagen wir vorläufig „Maestro Tedice" vor.

VII

Enrico di Tedices Namen las man ehemals auf einem großen Kruzifix, das der Kirche San Martino in Pisa angehörte. Das Werk existiert zwar noch in beschädigtem und verstümmeltem Zustand,

aber die Signatur ist dadurch verschwunden, daß der Kreuzstamm unten abgeschnitten wurde. Die Schicksale des Kruzifixes werden jedoch recht ausführlich berichtet und der genaue Wortlaut der Signatur in einem „libro di ricordi" vom San Martino-Kloster in Pisa, das von Tanfani-Centofanti zitiert wird, mitgeteilt. Nach den Aufzeichnungen der Äbtissin des Klosters in diesem Gedenkbuche wurde das Kruzifix im Jahre 1666 aus der Kirche ins Kloster überführt; es wurde gereinigt und gründlich restauriert, sowie „in stato piu moderno con i adornamenti di cornice dorato, coperta e mantellina di ermisino rosso in cremisi con rabeschi d'oro" versetzt. Kurz, es wurde zu einem süßen Jesus in schönen Kleidern verwandelt; aber dabei wurde auch die Signatur verdorben, die jedoch glücklicherweise vorher kopiert wurde; sie lautete: „ENRICUS QUONDAM TEDICE ME PINXIT". Tanfani-Centofanti fügt hinzu, daß das Kruzifix bis ungefähr zum Jahre 1838 im Kloster aufgestellt war, von wo es nach der Sakristei der Kirche überführt wurde; später wurde es in einer Seitenkapelle aufgestellt und im Jahre 1890 einer zeitgemäßeren Reinigung und Restauration durch Domenico Fiscali unterzogen[45]. Dabei sind die Hände und Füße, sowie gewisse Partien des Kopfes hineingemalt und die Oberfläche auch sonst beschädigt worden. Die Farbenwirkung ist nunmehr ungewöhnlich hell, die technische Ausführung tritt besonders grob und unnuanciert hervor.

Das ikonographische Schema, nach dem die Christusfigur hier dargestellt ist, bildet eine Art Übergangsform zwischen dem vollkommen steifen Triumphkruzifix-Typus, den wir in den zuletzt beschriebenen Werken gesehen haben und dem, den Giunta Pisano benutzt. Der Gekreuzigte steht wieder vor dem Kreuze mit ausgebreiteten, schlaffen Armen; die Beine sind gerade (ohne Biegung in den Knieen), aber der Rumpf wird merkbar ausgeschweift und der Kopf neigt sich nach der rechten Schulter. Die Augen sind geschlossen. Der Lendenschurz ist vorn mit einem großen Knoten in der Mitte befestigt und in großen, hart gebrochenen Falten drapiert. Der Künstler hat sich also von der alten Verstei-

fung frei gemacht, ist aber doch nicht so weit wie etwa Giunta in der Betonung des menschlich-emotionellen Inhaltes gegangen. Sein ganzes Werk bezeugt übrigens, daß ihm die Voraussetzungen fehlen, die innere Bedeutung des Kreuzigungsmotives oder der übrigen Passionsszenen zu erfassen. Die Malerei ist eine ungewöhnlich rohe und geschmacklose Variation des alten Themas; die erhöhte Körperlichkeit, die den Gekreuzigten auszeichnet, hat, mit den altertümlichen Darstellungen verglichen, keineswegs die seelische Ausdrucksfülle der Figuren verstärkt.

Auf dem breiten Seitenfelde des Kreuzesstammes sind acht Passionsszenen dargestellt: die Gefangennahme Christi, die Geißelung Christi, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Grablegung, die Marien an Christi Grab. Auf der Fußplatte, wie gewöhnlich, Petrus und die Dienerin, und auf der oberen Abschlußtafel Maria im Kreise der Apostel, d. h. die untere Partie aus einer Darstellung von Christi Himmelfahrt, deren obere Partie, Christus in einem Medaillon, verloren gegangen ist. Die Tafeln der Kreuzarme sind abgeschnitten. Das ganze ist von einem recht hohen und plumpen Rahmenprofil eingefaßt, das wenigstens teilweise im Original, wenn auch übermalt, erhalten ist. Die kleinen Passionsszenen sind ganz und gar in flüchtiger Linienmanier mit dick aufgesetzten Lichtern ausgeführt. Die Figuren in den fußfreien Mänteln haben rechteckige Form; die Typen mit den niedrigen Stirnen und den langen Nasen wirken beinahe karrikaturhaft. Hände und Füße sind unförmig oder ganz verzeichnet. Doch wäre es unrichtig, auf Grund aller dieser Schwächen und Willkürlichkeiten diesen Szenen Ausdrucksfülle abzusprechen. Auf einem Bilde wie dem der Grablegung mit der wildklagenden Magdalenenfigur, die beide Arme in die Höhe wirft, merkt man wirklich einen Hauch von individuellem Pathos, obgleich die Form ziemlich kindlich ist.

Unsere Vorstellung von Enrico di Tedices Stil wird durch das Studium eines etwas kleineren Kruzifixes im Museum zu Pisa vervollständigt, das zwar auch nicht sehr gut erhalten ist, da die

Tafel des Kreuzesstammes mit brauner Farbe übermalt wurde, aber auf dem man doch den Typus und die Zeichnung der Christusfigur besser als auf dem San Martino-Kruzifix[46] beobachten kann. Die Figur wirkt mehr linear und dünner als im vorhergehenden Falle; der Typus ist hart stilisiert, die Nase ist lang und gerade und die schmalen Augen im spitzen Winkel dagegen gestellt. Die zwei Christusfiguren zeigen aber so nahe Übereinstimmungen hinsichtlich der Stellung und Proportionen, wie auch in der Drapierung des Lendenschurzes und der Stilisierung der Brust, daß wir von der Identität der Meister überzeugt sind. Eigentümlich für den Künstler ist auch die ungewöhnlich breite Kreuzform und die schwere Rahmenleiste. An Stelle der Passionsszenen hat er an dem kleineren Kruzifixe Maria und Johannes in ganzer Figur zu beiden Seiten des Gekreuzigten erscheinen lassen; zwei dünne, rechteckige Gestalten, deren Typen an eine Anzahl von Figuren des San Martino-Kruzifixes erinnern. An den Tafeln der Kreuzarme sind Engel in Halbfigur dargestellt; oben, ganz einfach, eine Inschrifttafel. Die Glorie ist in hohem Relief ausgeführt und mit einer Reihe großer Knospen, wie an dem Sta. Marta-Kruzifixe, versehen. Zwar fehlen auch in diesem Kruzifix alle feineren emotionellen Ausdrucksnuancen, aber die Charakteristik ist mit einer gewissen Kraft durchgeführt, die sich in dem harten und eckigen Rhythmus der Zeichnung widerspiegelt.

Wenn man, nachdem man dieses Kruzifix kennen gelernt hat, zur Kapelle in San Martino zurückkehrt, wo das größere Kruzifix ausgestellt ist, und das nachgedunkelte Lünettenbild, das daneben hängt, untersucht, wird man ohne Schwierigkeit die Hand desselben Meisters wiedererkennen. Das Bild stellt eine „Madonna del Latte“ vor, die Mutter mit dem Kinde an der Brust; zu ihren Seiten St. Martin zu Pferde, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt, und Johannes, sein Evangelium schreibend; höher oben zwei schwebende Engel. Das Bild ist an den Rändern etwas abgeschnitten und der Hintergrund, der sicher vergoldet war, ist mit brauner Farbe übermalt. Die Figuren sind aber relativ gut erhalten. So-

wohl an dem hart stilisierten, kräftigen Gesicht der Madonna, wie auch an den Gesichtern der Nebenfiguren, nicht zum wenigsten an dem nackten Bettler an St. Martins Seite, kann man denselben Stil und dieselbe technische Manier wie an den beiden Kruzifixen feststellen. Die nackte Bettlerfigur stimmt sehr nahe mit mehreren Figuren der kleinen Passionsszenen überein und die grobe Technik mit schwarzen und weißen Strichen tritt ganz klar hervor. Diese Madonnenkomposition läßt den Maler unleugbar in vorteilhafterem Lichte erscheinen. Das alte Motiv, das in der christlichen Kunst schon in der Mitte des VII. Jahrhunderts auftritt und das seinen Ursprung sicher in vorchristlichen Darstellungen von Mutter-Göttinnen hat, wird hier mit naiver Natürlichkeit wiedergegeben[47]. Die Mutter hält das Kind sitzend auf ihrer linken Hand und reicht ihm mit der anderen die Brust. Der Knabe, der die Brust der Mutter mit beiden Händen umfaßt, ist ganz damit beschäftigt, seinen Hunger zu stillen. Ohne ein bedeutendes Kunstwerk zu sein, hat das Bild doch ein gewisses historisch-ikonographisches Interesse und ist geeignet, unsere Achtung vor Enrico di Tedices Fähigkeit als Maler zu erhöhen.

Man kann den Stil desselben Künstlers auf einem kleinen Bilde im Museum in Pisa, einer Darstellung der Kreuzabnahme, wiederfinden. Die Szene wird nach demselben ikonographischen Schema und ungefähr mit denselben steifen und plumpen Figuren, wie im San Martino-Kruzifixe wiedergegeben; nur ist sie durch die Einführung zweier Frauen hinter Maria und eines alten Mannes an Johannes' Seite etwas erweitert worden. Christus ist hier, wie auf den anderen kleineren Malereien des Kruzifixes, eine in den Gelenken gebrochene Puppe, die auf die unzarteste Art vom Kreuze heruntergehoben wird. Die übrigen Figuren zeigen die charakteristischen, kantigen, rechteckigen Formen, die wir schon besonders hervorgehoben haben. Für den Künstler bezeichnend ist auch die helle Farbenstimmung und die flüchtige, strichmäßige Ausführung.

Im Museum zu Pisa gibt es überdies zwei Bilder, die stilistische Verwandtschaft mit Enrico di Tedices Werken zeigen, wenn auch

ihre Zusammengehörigkeit mit dem ehemals signierten Kruzifixe nicht so augenfällig ist, wie die der zuletzt beschriebenen Werke. Beide haben früher der Kirche San Silvestro angehört. Das eine ist ein Altarbild, das aus fünf Halbfiguren besteht — Christus, Maria, Johannes der Täufer, Katharina und Sylvester, die nebeneinander unter isolierenden Spitzbogen stehen[48]. Die Figuren sind hieratische, byzantinische Erscheinungen, besonders Christus mit dem aufgeschlagenen Buche; die Heiligen sind paarweise angeordnet, Maria und Johannes wenden sich halb nach innen gegen Christus, den sie auf byzantinische Art anbeten; Katharina und Sylvester wieder, an den äußersten Flügeln, stehen beide ganz en face. Alle diese Figuren könnten beinahe Kopien byzantinischer Ikonen sein; es ist schwer, in ihnen individuelle Manier zu entdecken, aber diese tritt, unserer Ansicht nach, umso deutlicher an den Engeln hervor, die in Bogenzwickeln schweben. Diese kleinen Figuren hat der Künstler ganz flüchtig skizziert, er hat sich nicht die geringste Mühe gegeben, sie sorgfältig und vornehm auszuführen. Wir erkennen die Engel von der kleinen Kreuzabnahme wieder; ihre Typen, ihre Flügel und ihre Drapierungen sind auf dieselbe Art wie dort gezeichnet. Wenn man gleichwohl einen gewissen Zweifel betreffs des Meisters des Altarbildes hegen kann, so ist das eine Folge seines hieratisch-steifen Charakters, der durch bestimmte Vorbilder hervorgerufen sein dürfte. Die Flächenwirkung der Malerei ist auch durch ihre Übertragung von Holz auf Leinwand verändert worden, wodurch die Farbe eingepreßt und die Technik weniger grob erscheint. Will man dieses Altarbild als eine Arbeit Enrico di Tedices ansehen, so müßte man es zu seinen frühesten Schöpfungen rechnen. Hinzufügen muss man auch, daß die Christusfigur eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gekreuzigten des Sta. Marta-Kruzifixes zeigt, eine Ähnlichkeit, die damit erklärt werden muß, daß die Malereien aus demselben Atelier stammen. Sie gehören ja beide der Tedice-Richtung an.

Das zweite Bild im Museum zu Pisa, früher in der Kirche San Silvestro, stellt die heilige Katharina in ganzer Figur und

acht Szenen aus ihrer Legende dar, die auf dieselbe Art wie auf den früher beschriebenen Franziskus-Bildern angeordnet sind[49]. Das Bild ist farbenprächtig, fast bunt, nicht zum wenigsten infolge Sta. Katharinas fürstlicher Kleidung. Sie trägt eine rote Tunika und einen grünen Clamys, mit Doppeladlern in kreisrunden Feldern verziert, sowie eine goldfarbene, mit großen Glasperlen eingelegte Stola. Auf dem Kopfe trägt sie eine Krone, die am ehesten einer Tiara gleicht und ebenfalls mit Glasperlen geschmückt ist; in der Hand hält sie ein Kreuz. Diese farbenreiche Figur zeichnet sich in geschlossener Silhouette gegen den Goldgrund ab. Die Seitenfelder werden von Legenden-Illustrationen eingenommen; hier wird dargestellt, wie die junge Katharina dem Prätor ihren Glauben erklärt, wie sie mit den Philosophen disputiert, Besuch von den Engeln im Gefängnis empfängt, zum Tode verurteilt, gerädert, geköpft, in das Grab gelegt und von den Engeln zum Himmel getragen wird. Die Bauten und Berge, die die Einfassung dieser Szenen bilden, sind stark grün, blau und goldbraun; die Kleider haben dieselben kräftigen leuchtenden Farben, die außerdem durch reichlich angewandte strichförmige weiße Lichter gehöht sind. Die Technik ist ungefähr ebenso grob und flüchtig, wie an dem San Michele-Kruzifix, obgleich die Figurenzeichnungen etwas sicherer als dort wirken. Die Mehrzahl der kleinen Szenen scheint in direktem Anschluß an byzantinische Vorbilder ausgeführt zu sein, was zweifellos dem Werke des Künstlers erhöhte Festlichkeit verliehen hat.

Die stilistische Zusammengehörigkeit der Malerei mit dem zuletzt beschriebenen Altarbilde geht natürlich am besten aus den am flüchtigsten ausgeführten kleinen Figuren hervor, in denen die manieristische Art des Künstlers ihren freien Ausdruck findet. Als Beispiel möge der Engel hervorgehoben werden, der der kleinen, nackten Katharina helfen soll, unbeschädigt auf dem Folterrad zu wandeln; eine Figur, die stark an die schwebenden Engel des Altarbildes erinnert. Diese zwei Malereien scheinen mit größter Wahrscheinlichkeit demselben Meister zugeschrieben werden zu

können; ob sie aber von dem Kruzifixusmaler Enrico di Tedice ausgeführt sind, bleibt eine recht schwer lösbare Frage, deren Beantwortung auf der Vorstellung von der Entwicklung und den eventuellen Wandlungen dieses Künstlers beruht. Wir müssen uns vorläufig damit begnügen, die relativ gleichartige, homogene Stilrichtung des gemeinsamen Atelierursprungs für alle diese Werke hervorzuheben. Zweifellos waren auch andere Künstler in dem Atelier tätig, wo Enrico di Tedice arbeitete; er hatte u. a. einen Bruder, der auch Maler war und der eine Anzahl von Arbeiten, die wir im nächsten Kapitel näher analysieren werden, ausgeführt hat.

Die Werke, die in diesem Atelier entstanden sind, hängen andererseits ganz offenbar mit denen zusammen, die wir um die Bezeichnung „Maestro Tedice" gruppiert haben; man vergleiche beispielsweise das Katharinenbild mit dem San Sepolcro-Kruzifixe oder das Fünf-Figuren-Bild mit dem Sta. Marta-Kruzifixe. Die Ähnlichkeiten sind so deutlich, daß ein Zweifel über die gemeinsame Schule kaum aufkommen kann. Die beiden Altarbilder sind aber etwas späteren Datums als die Kruzifixe. Sie sind kaum vor den 60er Jahren des XIII. Jahrhunderts, d. h. ungefähr gleichzeitig mit Enrico Tedices Kruzifix, ausgeführt worden. Was die Zeit für die Tätigkeit dieser Maler betrifft, besitzen wir übrigens keine anderen Nachrichten als eine kurzgefaßte, von Tanfani-Centofanti vorgelegte Notiz, laut welcher Enrico di Tedice als Zeuge bei dem Verkaufe einer Besitzung im Jahre 1254 auftritt.[50] Es ist denkbar, daß er noch 20 oder 30 Jahre danach tätig gewesen ist. Der künstlerische Charakter seiner Malereien deutet darauf hin, daß seine Tätigkeit in das dritte Viertel des XIII. Jahrhunderts fiel. Wie „Maestro Tedice", so ist auch Enrico in seiner künstlerischen Tätigkeit relativ zurückgeblieben und retardierend.

Das Altarbild von San Silvestro, das in dem Vorhergehenden beschrieben wurde, hängt nicht nur mit dem Kruzifix des Enrico di Tedice zusammen, sondern zeigt auch stilistische Berührungspunkte mit einem anderen Triumph-Kruzifixe in Pisa, nämlich mit dem, das der Kirche San Pierino gehört[51]. Das Bild bildet

also ein Bindeglied zwischen zwei Malern, die nicht nur im Leben Brüder waren, sondern auch in der Kunst; ja, die wahrscheinlich sogar anfangs gemeinsam arbeiteten. Später gingen ihre Wege auseinander. Niemand kann daran zweifeln, daß der Meister des San Pierino-Kruzifixes ein geschmeidigeres Talent, eine vornehmere Begabung war, als Enrico di Tedice. Wahrscheinlich war er auch etwas jünger an Jahren; darauf deuten sowohl seine künstlerischen Schöpfungen, wie auch die dokumentarischen Notizen, die mit dem genannten Maler in Verbindung gebracht werden können.

Laut einer von Dr. Peleo Bacci vorgelegten Hypothese soll nämlich das Kruzifix in San Pierino um die Mitte der 70er Jahre des XIII. Jahrhunderts von Ugolino di Tedice gemalt worden sein, den Bacci als einen Bruder des Enrico di Tedice betrachtet[52]. Den Namen des Künstlers hat Bacci einem Gerichtsakte aus dem Jahre 1273 entnommen, der „in sala sancti Petri ad Vincula" (San Pierino) stipuliert wurde, und in dem Ugolino di Tedice als Zeuge genannt wird. Ferner existiert eine Donationsurkunde, die in dem Zimmer des Erzbischofs neben der genannten Kirche aufgesetzt wurde und laut welcher der mächtige Erzbischof Federigo Visconti dem Künstler (als Belohnung für seine Verdienste) ein Stück Land auf der Insel Elba verleiht. Der Erzbischof scheint besonderes Interesse für die Ausschmückung seines Titular-Heiligtums (San Pierino) gehegt zu haben, und wird wohl zu diesem Zwecke denselben Künstler in Anspruch genommen haben, den er mit einer Donation begünstigte. Es wäre von großem Interesse zu konstatieren, wieviel von den ursprünglichen Freskendekorationen unter dem weißen Putz der Kirchenwände noch übrig ist und in welchem Maße diese Malereien mit dem großen Kruzifix derselben Kirche stilistisch zusammenhängen. Die Fragmente, die bisher freigelegt wurden, geben in dieser Beziehung keine genügende Aufklärung.

Was das Kruzifix selbst betrifft, so wären wir beinahe geneigt, es um 1270 zu datieren, aber auf jeden Fall nicht viel später. Die ikonographische Form ist in der Hauptsache dieselbe wie an Enrico

di Tedices Kruzifix. Die Auffassung zeigt auch keinen prinzipiellen Fortschritt, nur eine etwas feinere, individuelle Nuancierung, ein empfindsameres Temperament, als wir bei Enricos Werken gefunden haben.

Die Christusfigur wird also nicht hängend, sondern vor dem Kreuze stehend dargestellt, was noch durch die von vorn in schräger Verkürzung gezeichnete Suppedaneumplatte, auf der die in den Winkel gestellten Füße ruhen, betont wird. Die Ausschweifung der Rumpfpartie ist auch etwas mehr betont als an dem San Michele-Kruzifixe — ungefähr der Schweifung an dem Giunta-Kruzifix entsprechend —, aber die Arme hängen in schlaffen Bogen und der Kopf neigt sich nicht gegen die Schulter, sondern steht recht steif, obgleich in schräger Stellung zu den Schultern. Die Augen sind geschlossen, die scharf gezeichneten Augenbrauen bilden mit dem Nasenrücken spitze Winkel; die Backenknochen werden durch ellipsenförmige Ringe hervorgehoben; das Haar fällt in zwei langen geringelten Strähnen auf beiden Schultern herab. Der Typus ist nicht so eckig und schmal, wie der des Kruzifixes von Enrico, aber er ist recht hart stilisiert, mit kräftigen dunklen und hellen Linien. Dies bezieht sich auch auf die ganze Figur, deren Form hauptsächlich linear hervorgehoben wird — wenn sie sich auch durch eine gewisse Geschmeidigkeit und einige Rundung auszeichnet. In dieser Beziehung — mit Rücksicht auf die naturalistische Form — kann man möglicherweise einen gewissen Einfluß von Giunta Pisano vermuten, der keinesfalls in demselben Maße bei Enricos Werk fühlbar war.

Auch in ikonographischer Hinsicht schließt sich dieses Kruzifix insoweit an Giunta an, als die kleinen, illustrierenden Szenen zu beiden Seiten der Christusfigur (gebräuchlich bei den früheren „Tedice"-Kruzifixen) wegblieben. Vielleicht hat der jüngere Meister verstanden, daß diese Illustrationen leicht die Aufmerksamkeit allzu sehr von der Kruzifixus-Figur ablenken, das Kruzifix in eine Bilderchronik verwandeln und dessen ästhetisch-religiöse Bedeutung vermindern. Er hat sich damit begnügt, Petrus und

die Dienerin zu beiden Seiten der Füße Christi einzuführen; oberhalb des gemalten Kreuzes, Christi Himmelfahrt auf die gewöhnliche Art, mit Maria (in Orantenstellung) und den Aposteln in einer Reihe, auf einer breiten rechteckigen Tafel stehend, darzustellen; und darüber Christus in einem Medaillon sitzend, von zwei schwebenden Engeln gegen den Himmel getragen. Diese krönenden Partien sind aber nicht, wie wir es bisher auf der Mehrzahl der Kruzifixe gesehen haben, in Silhouetten ausgeschnitten, sondern sie sind ganz einfach auf einer breiten, kreuzförmigen Tafel mit ungeteilten geraden Seiten und kurzen Armen gemalt. An den Enden der Kreuzarme stehen Maria und Johannes in ganzer Figur, also auch nicht in Form von besonderen Tafeln. Der Künstler hat durch die Anwendung der breiten Kreuzform ohne Zweifel einen vollständigeren, mehr abgeschlossenen dekorativen Effekt erzielt. Das Kruzifix gleicht mehr einem Altarbilde und ist infolgedessen als Bild genießbarer. Oberhalb der gemalten Kreuzarme liest man folgende Inschriften: Mortis Destructor / Vite Reparator et Auctor.

Es wären wohl noch eine Anzahl Detailbeobachtungen hinzuzufügen, die die künstlerische Manier dieser Malerei berühren, aber ihre Bedeutung ist für die richtige Auffassung der Stellung des Künstlers recht gering. Diese ist schon in der Hauptsache durch unsere Andeutungen über seine stilistischen Berührungspunkte mit „Maestro Tedice" und Enrico di Tedice hervorgehoben; ein stärkeres Temperament oder eine bahnbrechende Begabung war ja dieser Künstler nicht. Es tritt auch hier an Ugolinos Kruzifix, wie an den obenbeschriebenen, um Enrico di Tedice gruppierten Werken, die Eigenart des Künstlers am augenfälligsten an den am flüchtigsten ausgeführten Figuren hervor, z. B. an den Engeln, die Christus gegen die Höhen tragen, oder an den Erzengeln in den Medaillons zu beiden Seiten Marias und der Apostel. Diese verraten auch die nächste Verwandtschaft mit den früher erwähnten Engeln des Altarbildes von San Silvestro und denen des großen Katharinenbildes, obgleich diese zwei Malereien näher mit Enrico di Tedices Werken zusammenzuhängen scheinen. Sie können also mit vollem

Recht als Bekräftigung des gegenseitigen Zusammenhanges dieser beiden Künstler und deren gemeinsamen künstlerischen Ursprunges aufgefaßt werden.

Unserer Ansicht nach dürfte auch ein interessantes Franziskusbild, das sich in der Kirche San Francesco in Pisa befindet, auf Ugolino di Tedice zurückzuführen sein. Es ist auffallend, daß weder ältere pisanische Kunsthistoriker noch Thode in seinem Bericht über die Franziskusporträts diese Malerei beschrieben haben, trotzdem sie von Vasari unter den Werken Cimabues[53] genannt wird. Ein italienischer Forscher hat sie vor kurzem als die Arbeit eines Berlinghieri-Nachfolgers publiziert. Das Bild hat aber in der Tat mit Berlinghieris Franziskusbild in Pescia nichts anderes als das Hauptmotiv gemeinsam. Sowohl ikonographisch wie auch stilistisch unterscheidet es sich absolut von der lucchesischen Schulrichtung und schließt sich deutlich der pisanischen an. Man kann es aber am ehesten mit dem Paliotto in der Sakristei von San Francesco in Assisi in Zusammenhang bringen; hier wie dort findet man bei der Hauptfigur dieselben typologischen Züge, und die Kompositionen einer Anzahl der kleinen Wunderszenen sind auf diesen zwei Bildern ganz ähnlich. Die Form der recht großen Tafel weicht auch durch die Abstumpfung der Spitze des breiten dreieckigen Giebels — auf dieselbe Art wie bei ein paar früher beschriebenen pisanischen Bildern — von den lucchesischen Franziskusbildern etwas ab.

Franziskus ist in der üblichen Weise en face stehend dargestellt mit einem Buche unter der linken Hand, während er die rechte mit der Innenseite nach außen vor die Brust hält. Die schwarze Kapuze ist über den Kopf gezogen, der die byzantinische, etwas geschwollene Schädelform zeigt. Die Gesichtsmodellierung mit den eingesunkenen Wangen und dem kleinen Munde ist in derselben Art ausgeprägt und mit dunklen und hellen Linien durchgeführt wie an dem San Pierino-Kruzifix. Die Faltenbehandlung der fußfreien Kutte ist auch stark detailliert; der Künstler hat sich nicht mit den parallelen Falten über dem stützenden Beine und den bogen-

förmigen auf der Brust begnügt, sondern er hat noch diagonale und ellipsenförmige Falten auf dem nach hinten gestellten Beine angegeben, die in ihrer ganz unnatürlichen Anordnung nur ornamentale Bedeutung haben. Dieselbe Faltendisposition können wir an dem Lendenschurze des Pierino-Kruzifixes beobachten. Der intime stilistische Zusammenhang zwischen dieser Franziskusfigur und dem Gekreuzigten des obengenannten Kruzifixes wird im übrigen durch die Zeichnung der Hände und Füße und die schon hervorgehobene Ähnlichkeit in der Modellierung des Gesichtes bekräftigt. Es kommen übrigens auch auf diesem Franziskusbild ein paar schwebende Engel vor (von denen jedoch nur einer vollständig erhalten geblieben ist), die als ausgesprochene Repräsentanten für die individuelle Manier des Künstlers bezeichnet werden können[54].

Die sechs Legendenillustrationen zu beiden Seiten der Mittelfigur stellen alle wunderbaren Heilungen dar, die nach dem Tode des Heiligen eingetroffen sind: 1. die Heilung des mißgestalteten Mädchens durch Berührung mit Franziskus' Sarg; 2. Franziskus erscheint nach dem Tode und heilt eine kranke Frau, die ihn um Hilfe angerufen hat; 3. eine Frau, mit einer gewaltigen Geschwulst an der Brust, geht zum Altare über das Grab des Heiligen (wo sie von zwei Mönchen empfangen wird) und zieht dann geheilt von dannen; 4. der Krüppel wird durch die Berührung des Franziskus-Altares geheilt, nachdem er sein Geld an Ärzte verschwendet hat und wandert gesundet fort; 5. Das Bein des gichtbrüchigen Mannes wird durch Franziskus im Bade — auf früher beschriebene Art — geheilt; 6. Die besessene und wild rasende Frau wird durch Berührung mit dem Franziskus-Altare geheilt. Sie wird, wie gewöhnlich, mit entblößtem Oberkörper und offenem Haar dargestellt; an einem Arme von einem kräftigen Manne festgehalten. Neben diesem steht eine Frau, die sich mit erhobenen Händen die Ohren zuhält, um das Schreien der Rasenden nicht zu hören, eine Figur, die wir von der entsprechenden Komposition des Assisi-Paliottos her bereits kennen. Auch bei der Darstellung der Heilung des

Krüppels nahmen die fünf auftretenden Figuren in der Hauptsache dieselben Stellungen wie in Assisi ein. Die Übereinstimmungen in der Komposition sind so augenfällig, daß man mit vollem Rechte annehmen kann, daß der jüngere Künstler Giuntas Bild gekannt habe, wenn nicht beide Maler einem etwas älteren gemeinsamen Vorbilde gefolgt sind. Die Übereinstimmungen beweisen ja auch überdies, daß diese zwei Franziskusbilder in derselben Schule ausgeführt worden sind; beide sind charakteristische Beispiele der pisanischen Stilrichtung und beiden ist die naivere und intimere Auffassung der Motive der Franziskuslegende, wie wir sie in den Arbeiten der Berlinghieri kennen gelernt haben, gleich fremd. Diese pisanischen Künstler sind von ihren Motiven nicht mehr so ergriffen wie die Luccheser, aber sie sind geschickte Maler und Träger einer sehr vornehmen, byzantinischen Stiltradition. Sie repräsentieren sozusagen die höhere kirchliche Kunst zum Unterschiede von der volkstümlichen Malerei.

Bei der Beschreibung des Paliotto in Assisi wurden die langgestreckten Proportionen der Figuren und ihre geschmeidigen und raschen Bewegungen hervorgehoben. Eine ähnliche langgezogene und manierierte Figurenzeichnung findet man auf dem pisanischen Altarbilde, wenn auch mit dem Unterschiede, daß die Figuren viel steifer und weniger beweglich sind. Sie bewegen sich fast nie außerhalb des vertikalen Liniensystems. Die wagerechten und senkrechten Hauptrichtungen werden auch durch die Gebäude hervorgehoben; derselbe hohe Palast (oder Kirche ?) mit zwei runden Türmen kehrt viermal wieder, ebenso der Sargaltar unter einem Kuppelbaldachin. Die streng durchgeführte Symmetrie wirkt ziemlich monoton; der Künstler scheint nicht die Fähigkeit gehabt zu haben, den phantasiereichen Ideen hinsichtlich der Architektur- und Landschafts-Hintergründe zu folgen, die der ältere Meister bei seinen Wunderszenen gebracht hat. Mit Giunta verglichen, hat er wenig Blick für die Natur und nur schwache Fähigkeit, tieferen emotionellen Inhalt in die traditionellen Legendenmotive hinein zu legen.

Das Franziskusbild bekräftigt also eine Beobachtung, die wir schon bei dem Studium des San Pierino-Kruzifixes gemacht haben; daß Ugolino di Tedices Kunst von Giunta Pisano beeinflußt wurde, wenn auch ihre Hauptwurzeln Nahrung aus einem anderen Gebiete innerhalb der pisanischen Schule sogen. Ugolino ist etwas freier im Verhältnis zu der älteren ,,Tedice"-Richtung (die wir in einer Reihe linear-symbolischer Kruzifixe studiert haben), als sein Bruder Enrico; aber sein Zusammenhang mit ihr, und durch sie mit der älteren Miniaturkunst, ist unstreitig.

Es gab also mehrere pisanische Maler um die Mitte des XIII. Jahrhunderts, die in einer ähnlichen Stilrichtung arbeiteten, unter gleich starker Abhängigkeit von der Miniaturmalerei. Eines der schönsten Beispiele dafür ist das große Triumph-Kruzifix, das ehemals in der Kapelle im Campo Santo hing, jetzt aber im Museum zu Pisa aufbewart wird (Sala II Nr. 19). Sowohl Rosini, als auch Cavalcaselle bezeichnen es als die Arbeit eines griechischen Malers; der ältere Verfasser bemerkt jedoch richtig, daß es nach Giuntas Zeit gemalt wurde, während Cavalcaselle es in die spätere Hälfte des XII. Jahrhunderts setzt[55]. Wir beschreiben es hier im Anschluß an Ugolino di Tedices Werk, weil es in ikonograhpischer Hinsicht eine Art Parallelerscheinung zu Ugolinos Kruzifix in San Pierino bildet, obgleich es mit Rücksicht auf Stil und Technik allzu große Verschiedenheiten zeigt, um demselben Künstler zugeschrieben werden zu können.

Der Gekreuzigte ist also auch hier stehend dargestellt mit den Füßen im Winkel auf dem Suppedaneum, schlaff gebogenen Armen und langen, sich über die Nägel biegenden Fingern. Der Körper ist etwas steifer, weniger ausgeschweift als bei dem San Pierino-Kruzifixe, aber der Kopf ist gegen die Schulter geneigt, die Augen sind geschlossen. Die Linien haben einen gewissen gleitenden Rhythmus angenommen, die Proportionen sind lang gezogen, die Formen dünn und spröde. Die feinen, scharfen Gesichtszüge sind stilisiert, mit Gefühl für den Schmerz, der wie ein Schatten über dem Antlitz zurückbleibt, obgleich das Leben schon geflohen ist. Die

starke Neigung des Kopfes und das Langziehen der Formen erinnern vielleicht an gotische Kruzifixdarstellungen, wenngleich die Stellung der Figuren von der der gotischen durchaus abweicht. Das ist überhaupt keine Schilderung vom Tode des Menschen am Kreuze, trotz des ausdrucksvollen Gesichtes, sondern es ist eben eine mit feinem Gefühl für den rhythmischen Linienausdruck durchgeführte, symbolische Dichtung. Die Erscheinung ist im ganzen steifer, gedämpfter, als bei dem Kruzifixe der Berlinghieri, aber dennoch feinfühlig und fesselnd, nicht nur durch den gleitenden Rhythmus der Konturen, sondern auch durch die vornehme Farbenstimmung in hellgrau, dunkelgrün und gold. Die Malerei ist auf Pergament ausgeführt und auf eine Holztafel aufgespannt; der dünne Metallgrund schillert in spangrün, wahrscheinlich eine Folge davon, daß er in Silber und nicht in Blattgold ausgeführt wurde. Die Konturen sind braunrot, und derselbe Ton nebst violett und dunkelgrün beherrscht die kleinen illustrativen Szenen zu beiden Seiten des Gekreuzigten. Die Ausführung ist mit der Feinheit von Miniaturen behandelt. Sie ist linear, äußerst rein und zeichnet sich durch ungewöhnlich feine Modellierung des Linienrhytmus aus. Einige dieser illustrierenden Szenen sind kleine Meisterstücke rhythmischer Linienkomposition.

Zu beiden Seiten Christi sind dargestellt: die Kreuzabnahme, der Schmerz um den toten Erlöser, die Grablegung, der Besuch der Frauen an dem leeren Grabe, Christus mit den zwei Jüngern in Emmaus, Christus offenbart sich den Jüngern nach der Auferstehung, als Thomas die Hand in seine Wunde legt. Unterhalb des Gekreuzigten wird Christus, in das Reich der Toten hinabsteigend, dargestellt; auf den Tafeln der Kreuzarme Maria und Johannes nebst den beiden anderen Marien, und hoch oben auf der breiten Abschlußtafel des Kreuzstammes vier Erzengel nebeneinander, sowie zwei Cherubim und der thronende Christus in einem kreisrunden Felde; eine Darstellung, die man wohl als eine Art Verschmelzung von Christi Himmelfahrt und dem Pantokrator-Motive bezeichnen kann. Von den kleinen Passionsszenen

scheinen uns besonders die Pietà, die Grablegung und die Marien an Christi Grab ungewöhnlich ausdrucksvoll. Bei den Erstgenannten verleiht die Gerade der drei schwebenden Engel der unteren, diagonal aufgebauten Gruppe einen besonderen Akzent; bei der Zweiten ist es die gegenseitige Biegung der langen Figuren unter den Bogenlinien der drei Kuppeln, die die starke, emotionelle Stimmung hervorruft; bei dem dritten tritt der Kontrast zwischen den kraftvollen Engeln am Grabe und den drei Frauen, die sich scheu nach der Seite zurückziehen, mit hinreißender Kraft hervor. Bei dem Emmausbilde fällt die feine Nuancierung der Bewegungen von Christus und den Aposteln auf. Die Zeichnung der kleinen, dünnen Figuren ist von besonders vornehmem und ruhigem Rhythmus beherrscht.

Der ikonographische Zusammenhang zwischen diesem Kruzifixe und Ugolino di Tedices Malerei in San Pierino ist, wie gesagt, ganz offenbar, aber in stilistischer Beziehung ist das erstere doch ein bedeutenderes Werk. So charakteristische Partien wie das Gesicht des Christus und sein Lendenschurz sind an den beiden Kruzifixen auch auf ganz verschiedene Art behandelt. In technischer Beziehung ist das zuletzt beschriebene große Kruzifix etwas altertümlicher als Ugolinos, es ist mehr linear und hängt auch insofern mit dem älteren „Tedice"-Kruzifix zusammen; aber was den künstlerischen Ausdruck betrifft, ist es zweifellos das reifste und schönste aller pisanischen Kruzifixe.

Die in den drei letzten Abschnitten behandelten Werke scheinen also verschiedenen Stadien und individuellen Phasen einer Entwicklungsserie anzugehören, deren Entstehung nicht in Giuntas Kunst zu suchen ist. Zum Unterschiede von Giuntas Kunst, die durch ein relativ naturalistisches Streben auf byzantinischer Grundlage ausgezeichnet ist, haben wir versucht, diese Ausdrucksweise mehr symbolisch-linear zu fassen, sowie ihre engere

technische Abhängigkeit von der Miniaturkunst zu beleuchten. Sie ist also, prinzipiell gesehen, altertümlicher als die Manier, die Giunta scheinbar entwickelt hat; ein Umstand, der jedoch nicht hindert, daß gewisse dieser Repräsentanten, die nach Mitte des XIII. Jahrhunderts tätig gewesen sind, modernere Maler waren, als der erste Großmeister der pisanischen Schule. Diese Künstler aus der Tedice-Familie sind also Parallel-Erscheinungen zu den Berlinghieri in Lucca. Besonders der älteste von ihnen „Maestro Tedice“ und der alte Berlinghieri bilden eine Art von Gegenstücken, da beide den triumphierenden Christustypus in einer linear abstrakten Form darstellen. Keiner von ihnen wurde in nennenswertem Maße von dem neuen byzantinischen Kruzifix-Ideale, das Giunta Pisano in die Tat umsetzte, berührt. Ihre Vorbilder müssen in den altertümlichen Kruzifix-Darstellungen gesucht werden, die in Italien z. B. in den Benediktinerklöstern fortlebten. (Diesen Typus „romanisch“ zu nennen, wie es zuweilen geschah, ist unrichtig, denn in „romanischer“ Zeit sind verschiedene Kruzifix-Typen angewendet worden; er könnte eher frühchristlich genannt werden, denn er bildet eine direkte Fortsetzung der frühesten Kreuzigungsdarstellungen der italienischen Kunst).

Die jüngeren Meister aus der Tedice-Familie werden aber merkbar von den neuen byzantinischen Typen und Stilformen berührt, die kurz vor Mitte des XIII. Jahrhunderts, speziell in der pisanischen Schule, maßgebend wurden. Gleichzeitig vertieft sich deren Auffassung von dem menschlich-emotionellen Inhalte des Kreuzigungsmotives und der Passionsszenen. Das vertiefte Gefühl löst sich in einem reicheren Linienrhythmus aus. Aber der lineare Expressionismus dieser Künstler erreicht nicht die Höhe, sie entwickeln sich nicht zu so souveränen, rhythmischen Dichtern, wie die jüngeren Berlinghieri; sie sind gewissermaßen mehr an die Tradition gebunden, abhängiger von den byzantinischen Vorbildern. Keiner von ihnen kommt auch dem gotischen Kruzifix-Typus so nahe, wie Bonaventura Berlinghieri in seinen reifsten Werken. Sie sind überhaupt keine Neugestalter oder Bahnbrecher, weder

in ikonographischer, noch in emotionell-expressionistischer Beziehung; aber sie sind im besten Falle ausgezeichnete Illustratoren mit hochentwickelter Farbenempfindung und bedeutender Kompositionsgabe.

IX

Gelegentlich der Besprechung der Fresken in der unteren Kirche von San Francesco in Assisi, die von einigen Verfassern mit Unrecht Giunta Pisano zugeschrieben werden, wurde der sog. Franziskus-Meister erwähnt. Es wurde damals auch hervorgehoben, daß er als Nachfolger Giuntas betrachtet werden muß, womit aber gar nicht gesagt ist, daß er Pisaner gewesen ist. Wir sind eher geneigt anzunehmen, daß er von Umbrien herstammt, obgleich er sichtlich von Giunta beeinflußt ist und möglicherweise mit diesem einige Zeit gearbeitet hat. Das Leben des Künstlers und seine Persönlichkeit sind vollkommen unbekannt geblieben, aber sein Stil ist leicht zu erkennen und seine Werke sind von mehreren Forschern zusammengestellt worden. Da der Meister schon der Gegenstand recht eingehenden Studiums gewesen ist, so können wir uns über seine Arbeiten recht kurz fassen[56].

Thode, der den Meister für den bedeutendsten Maler des XIII. Jahrhunderts vor Cimabue hielt, hat ihn ,,Franziskusmeister" genannt, weil seine Produktion ,,dem Dienste des Heiligen geweihet" war. Den Ausgangspunkt für Thodes stilkritische Konstruktion bildet das Franziskusporträt in Sta. Maria degli Angeli, den Endpunkt die Freskenmalereien in Assisi. Diese sind aller Wahrscheinlichkeit nach früher ausgeführt worden; da sie sich aber in einem äusserst fragmentarischen Zustande befinden, erscheint es uns angemessen, zuerst die Tafelmalereien zu studieren.

Das Franziskusbild, das über dem Altare in der Capella San Carlo bei Sta. Maria degli Angeli steht, ist eine reine Idealdarstellung des Heiligen, ohne porträtmäßige Züge, wie sie z. B. Berlinghieris

Franziskus auszeichnen. Ikonographisch schließt sich die Figur näher an Giuntas Malerei in Assisi an, was zu bekräftigen scheint, daß der Franziskusmeister von Giunta abhängig gewesen ist. Der Heilige steht ganz en face, in der rechten Hand ein Kreuz mitten vor der Brust, in der linken ein Buch haltend, in dem folgende Inschrift zu lesen ist: HIC VIVENTI LECTUS FUIT ET MORIENTI. Die Bretter, auf denen die Malerei ausgeführt ist, sind also ursprünglich Teile von Franziskus' Bett gewesen. Eine ikonographische, jetzt zum erstenmal auftretende Eigentümlichkeit ist die Seitenwunde des Heiligen; die früheren Künstler haben diese nicht entblößt. Die Betonung der Seitenwunde, wie auch der Vers, der sich an dem unteren Bildrande befindet, sollen offenbar die Ähnlichkeit von Franziskus mit Christus besonders hervorheben.

Franziskus ist im übrigen auf diesem Bilde besonders schlecht proportioniert. Seine Beine sind im Verhältnis zum Oberkörper ungeheuer lang und der Kopf ist so klein wie ein Knopf an einem langen Stabe. Franziskus ist in seine graue Kutte gekleidet, die ein grober Strick in der Mitte zusammenhält; hinter ihm ist ein dunkelgrüner Teppich mit Rautenmuster und einer Bordüre aus stilisierten Vierpässen in rot, graublau und dunkelgrün aufgehängt. Oberhalb des Teppichs erscheinen zwei große, in hellblaue Tuniken und violette Mäntel gekleidete Engel in Halbfigur; sie halten rote Kugeln und Szepter in den Händen. Der Goldgrund ist gut erhalten. Die Engelgestalten mit den Linienkurven in den Gesichtern und ihrer grau-blau-violetten Farbe sind für den Meister besonders charakteristisch. Es gibt überhaupt wenige Maler aus dem XIII. Jahrhundert mit so ausgeprägt individueller Technik und Pinselführung; die Manier ist linear, auf Licht- und Schattenlinien aufgebaut; aber diese sind nicht hart und eckig, sondern in Kurven gebogen und vibrieren von äußerer oder innerer Bewegung. Neben dieser Malweise verdient die Zeichnung der manchmal vogelartigen Typen besondere Beachtung. Thode, der die Typen als Grund für seine Rekonstruktion der künstlerischen Persönlichkeit benutzt, charakterisiert sie auf folgende Weise. „Das wesentlich

Charakteristische seiner Typen ist neben der feinrückigen, langen Nase, der niedrigen Stirne, den starken Augenbrauen, eine auf Tafelbildern kräftig weiß aufgesetzte, eigentümliche Falte unter den Augen, die, vom äußeren Augenwinkel ansetzend, geschwungen nach den Ohren zu, von kleinen Parallelfältchen begleitet, verläuft". Zur Komplettierung dieser Charakteristik möge hervorgehoben werden, daß die Köpfe langgezogene Birnenform haben, die scharfrückige Nase wie ein langer Schnabel gebogen und das Haar linear stilisiert ist; der dunkle Kontur der Augen macht manchmal den Eindruck eines Brillengestelles.

Die charakteristische Manier und die Typen des Franziskusmeisters finden wir auf einigen wohl bekannten Malereien der Galerie in Perugia wieder. Vor allem möge an das große Kruzifix erinnert werden; es trägt folgende Inschrift: ANNO DOMINI MCCLXXII TPR GREGORII PP X. Christus ist hier in etwas übernatürlicher Größe dargestellt, aber doch nach demselben ikonographischen Schema, das wir an Giuntas Kruzifix studiert haben. Doch hat sich die Bewegung und die Ponderation bei der hängenden Figur in naturalistischer Richtung entwickelt; die Füße tragen noch immer, aber die Arme sind gespannt; man gewinnt den Eindruck, daß die Figur nach vorne ponderiert. Die Schweifung beschränkt sich nicht, wie früher, auf die Rumpfpartie, sondern sie ist auf die ganze Figur übertragen, die also einen langen Bogen beschreibt. Das vordere Bein, das länger als das hintere wirkt, übt eigentlich keine stützende Funktion aus; es ist als Spielbein behandelt. Die lange Kurve setzt sich ganz gleichmäßig fort, ohne eine scharfe Biegung oder einen Winkel im Knie, wie man ihn bei gotischen Kruzifixen findet. Das emotionelle Temperament des Künstlers hat offenbar stärkere Bewegung im Linienspiel gefordert, als es bei den byzantinischen Kruzifixfiguren gebräuchlich war; aber es ist charakteristisch, daß der Künstler dabei nicht über die Grenzen des traditionellen, ikonographischen Typus getrieben wird und nichts von den gotisierenden Elementen annimmt, die doch schon damals in der pisanischen Skulptur und auch in der lucchesi-

schen Malerei hervorzutreten begannen. Er ist konservativer, seine Kraft liegt in der individuellen Akzentuierung der traditionellen Ausdrucksform, in einer bedeutenden emotionellen Vertiefung, und er hat auf diesem Wege ein sehr bedeutendes Kruzifix geschaffen, ein Werk, das man wohl eine Inspiration für die Seele und ein Fest für das Auge nennen kann.

In formaler Hinsicht unterscheidet sich das Kruzifix von dem Giuntas durch die größeren Tafeln an den Ecken der Kreuzarme. Hier sind Maria und Johannes in ganzer Figur stehend dargestellt. Ihre Stellungen sind ebenso wenig neu, wie die der Christusfigur, aber auch an diesen Figuren tritt die individuelle Beseelung ungewöhnlich ergreifend hervor. Maria steht mit vorgeneigtem Kopfe, mit der rechten Hand nach dem Gekreuzigten deutend. Die Gestalt ist lang und steif; die fast schleppende rote Tunika legt sich in gepreßten Falten um die Beine. Die Linien zeigen einen steigenden Rhytmus und diese Bewegung wird dadurch beschleunigt, daß die Figur bei den Schultern an Breite zunimmt; aber an diesem Punkte werden die Linien in einer schweren Kurve über dem großen, vorgeneigten Kopfe zurückgebogen. Der Rhythmus ist streng, aber gleichzeitig empfindsam, von großer Innerlichkeit erfüllt. Johannes, der den gebeugten Kopf in die Hand stützt, ist auch ausdrucksvoll, obgleich das Linienspiel bei dieser Gestalt nicht ganz so gesammelt und streng ist, wie bei Marias Figur; die Mantelfalten sind etwas reicher und etwas bauschiger. Auf der Abschlußtafel des Kreuzesstammes sind drei ganze Figuren dargestellt. Maria in Orantenstellung zwischen zwei Engeln und darüber in einem Medaillon der segnende Christus. Das ist mit anderen Worten dieselbe verkürzte Darstellung von Christi Himmelfahrt, die wir aus mehreren lucchesischen Kruzifixen kennen. Zu Christi Füßen kniet ein ganz kleiner San Franziskus, im Profil dargestellt, den großen Fuß Christi mit seiner Hand berührend.

Die Farbenstimmung ist festlich und hell. Das Kreuz leuchtet stark blau, von Goldbordüren umrahmt; die Seitenfelder des Stammes sind mit braunroten Ornamenten auf blauem Grunde

verziert. Der breite Rahmen und die hohen Tafeln der Kreuzarme sind vergoldet, aber die Figuren auf diesen Tafeln sind in helle Farben gekleidet; Maria in blaue Tunika und violetten Mantel, Johannes in zinnoberrote Tunika und blaß blaugrauen Mantel. Auch die kleinen Figuren auf der oberen Abschlußtafel zeigen blaßrote, hellblaue und hellgrüne Töne. Die Karnation der Hauptfigur spielt in blaugrün, aber der Lendenschurz hat die braunrote Farbe — von Goldstrahlen reich illuminiert — die die italienischen Maler von der „maniera greca" übernommen haben.

Über dem großen vergoldeten Nimbus mit dem dunklen Kreuze tritt die rote Inschrifttafel in klangvollem Kontrast zu dem blauen Kreuze hervor. Die Farben haben überhaupt ungewöhnliche Leuchtkraft, eine Klarheit, die auf Malereien dieser Zeit selten so gut erhalten geblieben ist. Die Technik ist, wie schon angedeutet, bedeutend breiter und freier als bei Giunta; die Oberfläche ist nicht so enkaustisch glatt, wie wir sie an dessen Werken beobachtet haben. Man kann hier sogar der Pinselführung, den strichartig aufgesetzten weißen Lichtern und dunklen Schatten recht gut folgen. Der Künstler hat sich außerdem recht kräftiger, schwarzer Konturen, die besonders die Beine und Füße der Christusfigur umziehen, bedient. Die Seitenfiguren sind dem Künstler überhaupt besser gelungen als die Hauptfigur, die ihn in ein mehr naturalistisches Problem hineinzwang, zu dessen Ausführung weder sein Temperament noch seine formellen Anlagen taugten.

Ein kleineres doppelseitiges Kruzifix in demselben Museum (Nr. 18) wurde von van Marle abgebildet und als Arbeit eines Nachfolgers des Franziskusmeisters bezeichnet; es scheint uns aber ein Werk des Meisters selbst zu sein[57]. Ein ganz sicheres Urteil ist jedoch heute etwas gewagt, da die Malerei stark abgenutzt ist (speziell das Gesicht der Christusfigur). Die ikonographische Form ist in der Hauptsache dieselbe wie die des großen Kruzifixes, mit dem Unterschiede, daß Maria und Johannes von den Kreuzarmen nach der Tafel des Kreuzstammes, zu beiden Seiten von Christus, heruntergerückt wurden. Die Tafeln der Kreuzarme sind

mit ornamentalen Medaillons ausgeschmückt; oben war Christi Himmelfahrt dargestellt; nunmehr vermißt man aber das krönende Medaillon mit Christus als Pantokrator. Unten kniet S. Franziskus, Christi Fuß zärtlich mit der Wange streichelnd. Die Malerei hat ihre ursprüngliche Schönheit größtenteils durch Abnutzung und Restauration verloren, aber gewisse Charakteristika, wie die Typen der Maria und des Johannes, die Faltenbehandlung, und die Konturen um Christi Füße und Beine, scheinen doch auf den Franziskusmeister als Schöpfer des Werkes zu deuten.

Dieselbe Franziskusfigur, die hier zu Christi Füßen kniet, tritt besser erhalten auf einem kleineren Bilde wieder auf, diesmal ein Buch und ein Kreuz in den Händen haltend. Der Typus ist derselbe wie auf dem großen Bilde in Sta. Maria degli Angeli, wenn auch etwas von der Seite gesehen. Wie auf dem größeren Bilde so wird auch hier die Seitenwunde des Heiligen entblößt und die Merkmale der Stigmatisierung werden an den angeschwollenen Händen stark hervorgehoben. In dem aufgeschlagenen Buche ist folgender Ausspruch zu lesen: „Christo confixus sum cruci vi . . .“

Ein Gegenstück zu dieser Franziskusfigur bildet der Evangelist Johannes, ebenso in Halbprofil unter einem romanischen Rundbogen stehend, der aus blattverzierten Kapitälen aufsteigt. In den teilweise abgeschnittenen Bogenzwickeln sind runde Medaillons mit demselben Typus, wie an dem doppelseitigen Kruzifixe sichtbar. Sicher haben diese zwei Heiligenfiguren Teile derselben Komposition gebildet, ob diese nun ein Altaraufsatz, ein Paliotto, oder irgend ein anderes dekoratives Kirchenmöbel gewesen ist. Ein Paar andere, in etwas größerem Maßstabe unter den Dreipaßbogen dargestellte Heiligenfiguren — S. Antonius von Padua (in der Galerie zu Perugia) und der Prophet Esaias (im kleinen Museum bei S. Francesco in Assisi) — dürften zu einem ähnlichen dekorativen Ensemble gehört haben und wir haben Grund anzunehmen, daß zu jeder von diesen Serien mehrere Heiligenfiguren gehört

haben, wenn sie auch jetzt nicht mehr existieren. Die individuelle Handschrift des Künstlers ist bei allen diesen Figuren leicht erkennbar, vor allem durch den Rhythmus der Pinselführung und die Zeichnung der Typen.

Interessanter als diese zwei einzelnen Figuren des Franziskusmeisters sind aber seine zwei Kompositionen in derselben Sammlung: Christi Kreuzabnahme und die Beweinung Christi. Die Bilder waren sicher Teile derselben Komposition wie die Antonius- und Esaiasfiguren; denn sie sind gleich hoch und besitzen dieselbe Umrahmung von Säulen und schweren Dreipaßbogen. Die Form des Bildes ist, im Verhältnis zur Höhe, ungewöhnlich breit, was durch die langgezogenen Proportionen der Figuren noch auffallender wird. Besonders bei der Kreuzabnahme, wo die Figuren stehend erscheinen, füllen sie die Bildfläche bis an den Rand. Maria erscheint sogar auf einen Schemel gestellt, um den toten Sohn, den Joseph von Arimathia vom Kreuze befreit hat, in Empfang nehmen zu können. Sie umfaßt mit beiden Händen zärtlich seine Brust und lehnt ihre Wange gegen die seine. Magdalena hat den ausgestreckten Arm, den sie unter Tränen liebkost, ergriffen. Hinter ihr ist noch eine Frau zu sehen, die Christi Hand küßt. An der entgegengesetzten Seite des Kreuzes steht, nach vorne gebeugt, Johannes, die andere Hand liebkosend, und hinter ihm zwei klagende Frauen. Im Vordergrunde kniet Nikodemus, seine traditionelle Aufgabe erfüllend, indem er mit einer großen Zange die Nägel aus Christi Füßen zieht. Die Figurengruppe ist pyramidenförmig aufgebaut, aber ihr oberer Kontur geht in Kurven über, die zu den Dreipaßbogen des Rahmens passen. Der Linienrhythmus, der bei den langgezogenen, schmalen Figuren schnell in die Höhe steigt, wird hier plötzlich am oberen Rand des Bildes gehemmt; alle Köpfe beugen sich wie unter einem übermächtigen Drucke immer tiefer herunter, je höher sie sich befinden. Diese zurückzwingende Bewegung findet ihren stärksten Ausdruck bei der ausgemergelten Christusfigur, die in einem langen, tiefen Bogen zurückgebogen wird, als ob sie die Bewegungen der sorgenschweren

Köpfe sammelnd anzöge. Die in ihren Grundelementen traditionelle Komposition hat also einen ganz neuen poetischen Ausdruck bekommen, ein individuelles Pathos in rhythmischer Gestaltung.

Auch die Beweinungsszene ist in ihren Hauptzügen eine traditionelle Komposition, aber von starkem, dramatischem Gefühl durchdrungen, das sich im Linienspiele geltend macht. Christus liegt vollkommen steif ausgestreckt auf einem Katafalk, mit dem Kopfe in dem Schoße der Mutter, wie bei den meisten älteren byzantinischen Darstellungen des Motives; aber Maria stützt nicht nur seinen Kopf mit der einen Hand, sie umfaßt auch mit der anderen seinen Arm und beugt sich so tief wie möglich herab, um ihre Wange zärtlich an die Wange des Toten legen zu können. Christi Füße ruhen in den Armen der knieenden Magdalena. Hinter dem Katafalk befinden sich Joseph, Nikodemus, Johannes und drei Frauen, nur zur Hälfte sichtbar; ob sie stehen oder knieen ist schwer zu entscheiden. Die naturalistische Motivierung oder Erklärung ihrer Stellungen hat den Künstler kaum interessiert; die rhythmische Gruppierung war für ihn das Wesentliche. Aus den Köpfen der Frauen bildet er einen schräg steigenden Bogen hinter Maria, die Hauptpartie der Komposition auf diese Weise hervorhebend. Diese Gruppe findet ihr Gegenstück am Fußende in den zwei Männern, während sich Johannes, in der Mitte zwischen den zwei Gruppen die Hand des Toten küssend, tiefer herunter beugt. Das Linienspiel senkt sich hier (in der Mitte) gegen den Katafalk und wird dann zu beiden Seiten durch die knieende Magdalena und die sitzende Maria gegen den Boden zu fortgesetzt. Aber es findet auch nach oben zu seine Fortsetzung; hier hallt nämlich die diagonale Richtung der Bewegung, die Johannes' und Magdalenas vorgeneigte Gestalten beherrscht, in den schwebenden Engeln mit den ausgestreckten Armen wieder. Das ist das Finale in dem heftigsten Tempo furioso. Klang der Schmerz bei all diesen Menschen, die sich über den Toten neigen, gedämpft und schwer, so wird er zu einem gewaltigen Pathos bei dem kleinen Engel gesteigert, der wie ein Klageruf zum Himmel emporschießt.

In der Charakteristik der Kunst des Franziskanermeisters, die der Verfasser im Jahre 1914 verfaßt hat, äußerte er u. a. „Durch die Betonung der Konturen und durch die Zeichnung der Falten mit schwarzen Linien wollte der Künstler anscheinend die Rhythmik sowohl des Kompositionsbaues wie auch der einzelnen Figuren besonders hervorheben. Er modelliert mehr durch die Zeichnung, als durch die Malerei, die ziemlich trocken ist, obwohl sie oft feine, helle Nuancen in blau, blaßrot und weiß zeigt. Auch seine Technik ist von einer gewissen spröden Zierlichkeit und individuellen Verfeinerung, die ihn deutlich von dem primitiveren und robusten Giunta unterscheidet. Er scheint der langgezogenen Proportionen und der fließenden Linien zu bedürfen, um seinen Stimmungen Ausdruck zu verleihen. Wie bei späteren Linienkünstlern werden seine Kompositionen manchmal emotionelle Symbole, Schöpfungen der Phantasie, in denen die Wirklichkeit zu höherer künstlerischer Ausdrucksfülle umgeschmolzen wird. Er könnte mit Recht der Botticelli des Dugento genannt werden, denn ebenso wie der große Quattrocentist, besitzt er die Gabe, die menschlichen Figuren zu einem Instrumente künstlerisch-bedeutungsvoller Gemütsbewegung zu machen[58]".

Vergleicht man die kleine Darstellung von Christi Kreuzabnahme mit demselben Motiv in größerem Maßstabe, das in der unteren Kirche von S. Francesco in Assisi al fresco ausgeführt ist, so scheinen die Übereinstimmungen wirklich so groß, daß sich die Annahme der Identität des Künstlers wohl verteidigen läßt. Dürfen wir nach dem urteilen, was noch von der Freskenmalerei übrig geblieben ist, so war die Aufstellung der Hauptfiguren in der Hauptsache dieselbe. Wir sehen, wie Joseph von Arimathia die in einer langen Kurve nach hinten gebogene Christusfigur herunterhebt und Johannes die Hand des Toten liebkost. Außerdem erscheinen der knieende Nikodemus und die Frau mit erhobener Hand hinter Johannes; die übrigen Figuren dieser Komposition sind zerstört. Auch in der Typen- und Faltenbehandlung stimmen die Figuren auf der Tafel und auf der Freskomalerei miteinander überein.

Außer diesem Fragment der Kreuzabnahme sind noch zwei Gruppen aus einer Kreuzigungsdarstellung und die Hälfte einer Pietà-Komposition zurückgeblieben; und wahrscheinlich waren auch noch andere Passionsszenen vorhanden. Aber welche dies waren, ist heute schwer zu entscheiden, da kaum mehr deutliche Spuren der übrigen Malereien erhalten sind[59]. An der Wand unter dem letzten Gewölbejoch sieht man nur noch Landschaften und Gebäudemotive sowie geometrische Ornamente. Die breiten, ornamentalen Borten mit kubistisch behandelten geometrischen Ornamenten gehören überhaupt heute zu den wirkungsvollsten Elementen in der Dekoration der Unterkirche[60].

Über die übrigen Figurengruppen können wir uns kurz fassen, da sie so übel mitgenommen sind, daß sie ein eigentliches Plus für die Würdigung des Künstlers nicht bedeuten. Die erste Gruppe besteht aus verschiedenen alten, bärtigen Männern in weiten Mänteln, an einem Kreuzesstamm stehend, gegen den eine Leiter aufgerichtet ist. Es ist hier offenbar die erste Szene des eigentlichen Kreuzigungsdramas geschildert worden: wie Christus zum Kreuze hingeführt wird. Die andere Gruppe zeigt Christi Verwandte, Maria, die sich auf Johannes stützt und hinter ihr die drei anderen Frauen. Von dem Kreuze ist nur der eine Querarm zu sehen und unter diesem erscheinen Fragmente einer längeren Inschrift, die mit den Worten schließt: „Ecce Mater Tua et Exilla Ora Accepta" — ein Hinweis darauf, daß Christus sterbend, seinen Abschiedsgruß an Johannes aussprechend, dargestellt war. Die weiblichen Figuren zeichnen sich durch eine imposant-großartige Silhouettenwirkung und eine gewisse gedämpfte Ausdrucksfülle aus[61].

In der Darstellung der Beweinung sehen wir Christus auf dem Rücken liegend, ganz steif auf dem Katafalk ausgestreckt. Maria, die ihm zu Häupten gekniet hat, sinkt ohnmächtig in die Arme der drei hinter ihr stehenden Frauen. Hinter dem Katafalk erblickt man Johannes im Profil, sowie über ihm einen Trauerengel. Der gewaltige Schmerz, der Maria völlig aus dem Gleichgewicht gebracht hat, kommt auch hier zu ergreifendem Ausdruck; im

übrigen aber ist dieses Fragment offenbar nur ein schwacher Schatten der ursprünglichen Darstellung.

Auf der entgegengesetzten Wand des dunklen Langschiffes in der Unterkirche von San Francesco sind Fragmente von fünf Szenen aus der Legende des heiligen Franziskus erhalten. In der ersten sehen wir, wie der Bischof den nackten Franziskus in seinen Mantel hüllt, nachdem dieser seine weltlichen Kleider abgelegt und seinen Vater abgeschworen hat. Die Bewegung des nackten Jünglings erscheint zwar steif und unbeholfen, doch paßt dies nicht übel zur Szene, da wir ihn uns ja vor dem ihn bedrängenden Vater zurückweichend denken müssen. Hinter dem Bischof sieht man verschiedene Priester; danach folgt der Traum des Papstes Innocentius. Der Kirchenfürst ist in halbliegender Stellung, in vollen Ornat gekleidet, dargestellt, auf einem Lager schlafend, das mit einem geometrischen Rosettenmuster geschmückt ist. Er ist offenbar in einer Loggia liegend gedacht, an deren Ende Franziskus steht, die sich neigende Kirche stützend. Durch eine längere Inschrift ist der Inhalt des weiteren verdeutlicht worden. Der künstlerische Ausdruck hat sicherlich hier, wie im vorhergehenden Falle, vor allem auf der Bewegung der Hauptfigur geruht.

In der Schilderung der Vogelpredigt scheint sich Franziskus, von einem Bruder begleitet, in vorwärtsschreitender Stellung zu befinden. Er streckt die Hand vor, zu den Vögeln sprechend, die sich auf dem Boden zu seinen Füßen versammelt haben. Bemerkenswert ist auch hier wieder die freie und ausdrucksvolle Bewegung. Von der folgenden Komposition, der Stigmatisation, ist nur der Seraph erhalten, bereits in jener Weise ausgeführt, die später üblich wird: als gekreuzigter Mensch mit Flügeln längs der vier Arme des Kreuzes. Die letzte Szene aus der Franziskuslegende zeigt die Trauer um den Toten, der Beweinung Christi entsprechend. Die Malerei ist sehr undeutlich und nur die halbe Komposition ist noch in Fragmenten erhalten. Hier sehen wir Fransizkus auf dem Rücken liegen, in seine graue Kutte gekleidet; an seinem Kopfkissen stehen drei Mönche mit langen Wachslichtern und

weiter ab ein Bruder in Diakonentracht, wahrscheinlich ein Weihrauchgefäß schwingend. Im Vordergrunde sieht man drei andere Mönche, von denen einer den Finger in Franziskus' Seitenwunde legt, sich erstaunt seinem Nachbar zuwendend, während der dritte mit dem Ausdruck tiefster Wehmut den Kopf in die Hand stützt. Eine stille, wunderbar ausdrucksvolle Stimmung von gedämpfter Trauer ruht über der ganzen Darstellung.

Soweit die sehr fragmentarischen Reste, die von diesen Franziskusfresken erhalten sind, ein Urteil zulassen, haben sie in illustrativer Hinsicht auf einem höheren Niveau gestanden als all die Darstellungen aus der Franziskuslegende, die wir bisher studiert haben. Sie sind bezüglich der Bewegungen und Gruppierungen der Figuren bedeutend geschmeidiger und ausdrucksvoller als die Schilderungen der Berlinghieri und Giuntas, sowie überhaupt von einer stärkeren dichterischen Phantasie und einem eindringenderen psychologischen Charakterisierungsvermögen getragen, als die Franziskusbilder der älteren Meister. Einen festen, dokumentarischen oder geschichtlichen Anhaltspunkt für ihre Datierung besitzen wir nicht; es dürfte aber doch mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit angenommen werden können, daß sie wenigstens ein paar Jahrzehnte jünger sind als Bonaventura Berlinghieris Malerei in Pescia und Giuntas Paliotto mit Motiven aus der Franziskuslegende in Assisi. Die ikonographischen Fortschritte, die die Fresken im Vergleich mit den Tafelbildern zeigen, werden dadurch auch völlig erklärt. Ein paar Dezennien bedeuteten ja während dieser Periode rasch fortschreitender Entwicklung viel in Bezug auf erweiterte Naturbeobachtung und formale Nüancierung. Erinnert man sich, daß das Kruzifix des Franziskusmeisters in Perugia 1272 datiert ist, so erscheint es ja am natürlichsten, sich Thodes Ansicht anzuschließen, wonach die Fresken um 1270 ausgeführt worden wären; jedenfalls hat diese Ansicht bedeutend mehr Wahrscheinlichkeit für sich als Auberts Datierung derselben Malereien in die 40er Jahre des XIII. Jahrhunderts. Wir können uns wohl die Fresken ein Dezennium früher als das Kruzifix ausgeführt denken;

kaum aber noch früher, denn die Stilübereinstimmungen sind dazu allzu groß. Wie wir einleitungsweise betonten, hat Thode zwei verschiedene Künstler in diesen Freskenreihen zu unterscheiden versucht, nämlich den Franziskusmeister und den jungen Cimabue, eine Hypothese, die jedoch sowohl von Aubert wie von van Marle zurückgewiesen worden ist. Auch uns ist es nicht gelungen, eine solche Stilgruppierung durchzuführen, obwohl gern zugegeben werden mag, daß einige Figuren in den Christusfresken etwas großartiger und kraftvoller wirken als die Figuren, die in den Franziskusfresken erhalten sind. Typen und Faltenbehandlung scheinen jedoch — soweit jetzt noch ein Urteil über diese Details in den stark ramponierten Malereien möglich ist — in den beiden Serien wesentlich übereinzustimmen. Die ausführenden Meister sind vielleicht in den beiden Serien verschiedene gewesen, die leitende Kraft aber scheint doch für die ganze Dekoration dieselbe gewesen zu sein.

Betreffs des Verhältnisses dieses leitenden Meisters zu Giunta sind einleitungsweise bereits einige Ansichten referiert worden, vor allem die Auberts und Venturis, nach dem der Franziskusmeister mit Giunta identisch wäre. Daß wir uns dieser Ansicht nicht anschließen können, dürfte aus unserer Analyse der Werke des Franziskusmeisters hervorgegangen sein; es erscheint uns sogar ungewiß, ob ein unmittelbarer Schulzusammenhang zwischen den beiden Malern geherrscht hat. Der Franziskusmeister hat natürlich einige Arbeiten von Giunta in Umbrien gekannt; ich bezweifle aber, daß er in einem persönlichen Schülerverhältnis zu dem bedeutend älteren, pisanischen Meister oder überhaupt zu einem anderen pisanischen Künstler gestanden hat. Thodes Bezeichnung des Franziskusmeisters als eines Umbriers hat meines Erachtens andauernd, trotz der abweichenden Meinung späterer Forscher, die größte Wahrscheinlichkeit für sich. Er hat vermutlich mehr von der fabrianesischen als von der rein pisanischen Schule gelernt. Als ein unmittelbarer Vorläufer des Franziskusmeisters kann der unbekannte Künstler betrachtet werden,

der die zwei großen Kruzifixe in Gualdo Tadino und in der Collezione Fornari (früher in Fabriano, jetzt in Rom) gemalt hat, die sich ikonographisch sehr enge an das Perugiakruzifix des Franziskusmeisters anschließen, durch ihre formalen und technischen Eigenschaften aber einen etwas älteren Ursprung bekunden. Sie sind in einer gröberen Manier ausgeführt mit breiten Pinselzügen, die in modellierenden Kurven gezogen werden, ohne deshalb aber dem Kruzifix des Franziskusmeisters in Bezug auf pathetische Ausdrucksfülle nachzustehen. Besonders das Gualdo Tadino-Kruzifix ist in dieser Hinsicht eine bedeutende individuelle Arbeit[62]. Die Figuren — nicht nur der Gekreuzigte, sondern auch Maria und Johannes sowie der zu Christi Füßen knieende Franziskus — stimmen hier vollkommen mit dem Werke des Franziskusmeisters überein, aber die Ornamente sind altertümlicher und die recht grelle Farbenstimmung (Blaugrau, Rot und Violett) deutet auch auf ein etwas früheres Datum als auf die 70er Jahre des XIII. Jahrhunderts. Es könnte am ehesten als eine Parallelerscheinung zu dem Kruzifix des spoletanischen Malers Rinaldetto di Rannuccio in der Pinakothek in Fabriano und im Palazzo Davanzati in Florenz (dat. 1265) bezeichnet werden, obwohl es einer anderen Stilströmung innerhalb der umbrischen Schule angehört[63]. Es ist dies dieselbe Strömung, an die sich auch der Franziskusmeister anschließt, und es ist nicht unmöglich, daß dieser ursprünglich von Giunta Pisano ausgegangen ist. Die auffallenden ikonographisch-formalen Übereinstimmungen zwischen den Kruzifixen in Gualdo Tadino und Perugia deuten darauf hin, daß die beiden Künstler demselben Vorbild — einem älteren berühmten Kruzifix — gefolgt sind, sofern man nicht annehmen will, daß der Franziskusmeister den Gualdo Tadino-Maler kopiert hat. Die letztere Hypothese ist jedoch mit Rücksicht auf verschiedene Umstände weniger wahrscheinlich. Die beiden bekannten Kruzifixe des Gualdo Tadino-Malers bezeugen keinen so bedeutenden Meister, daß wir ihn als Urheber des Kruzifixtyps annehmen könnten, der die allgemeinste Verbreitung in Umbrien (und auch in den Franziskanerkirchen

anderer Provinzen) während der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts gewann. Ein älterer und bedeutenderer Künstler dürfte hier die erste Anregung gegeben haben, und dieser Meister kann gut Giunta Pisano gewesen sein, dessen großes Kruzifix in der Mutterkirche des Franziskanerordens doch vor allen anderen Berühmtheit erlangte.

X

Der Kruzifixtyp, von dem hier zuletzt die Rede gewesen ist, findet sich in einigen weiteren Malereien wieder, die wohl teilweise als freie Kopien nach dem Franziskusmeister, teilweise aber auch als selbständige Arbeiten bezeichnet werden können. Eine von diesen — das Kruzifix, das in der Sakristei von San Francesco in Assisi hängt — ist sowohl Giunta Pisano wie dem Franziskusmeister zugewiesen worden. Wir können daher hier nicht ohne weiteres an ihm vorbeigehen. Es gibt uns Veranlassung, einen weiteren umbro-pisanischen Maler zu charakterisieren.

Zunächst sei jedoch ein Wort über den fraglichen Kruzifixtyp und sein Verhältnis zu Giunta Pisanos bekannten Werken hinzugefügt. Die Ähnlichkeiten mit Giuntas Malereien beschränken sich auf die Zeichnung der Hauptfigur, besonders auf die Stellung der Hände, der Füße und des Kopfes; der Rumpf ist ja in den umbrischen Kruzifixen etwas stärker ausgeschweift. Die Seitenfelder des Kreuzesstammes sind mit geometrischen Ornamenten geschmückt, und die obere Abschlußtafel trägt in den meisten Fällen nur eine Inschrift (eine Ausnahme von dieser Regel bildet das Perugia-Kruzifix). Ganz verschiedenartig sind jedoch die Tafeln der Kreuzesarme, die in den umbrischen Kruzifixen bedeutend stärker entwickelt sind als bei Giunta. Sie sind auffallend hoch im Verhältnis zu ihrer Breite, um für Maria und Johannes Platz zu schaffen, die nun in ganzer Figur anstatt als Brustbilder dargestellt werden. Diese trauernden Ganzfiguren, die besonders

geeignet sind, die emotionelle Wirkung der Kruzifixkompositionen zu vertiefen, dürften als eine spezielle umbrische Eigentümlichkeit bezeichnet werden. Das früheste Werk, in dem wir sie antreffen, ist das Kruzifix in Gualdo Tadino. Ob sie wirklich auf Giuntas Assisi-Kruzifix vorgekommen sind, läßt sich heute unmöglich mehr mit Sicherheit entscheiden. Die knieende Franziskusfigur zu Christi Füßen kommt nur auf einigen der Kruzifixe vor, und es finden sich auch Beispiele davon, daß sie durch Magdalena oder durch Sta. Chiara ersetzt ist.

Diesen Kompositionstyp (obwohl ohne eine knieende Figur zu Christi Füssen) finden wir in zwei Kruzifixen wieder, die der Kirche San Francesco in Bologna angehören[64]. Das eine, das über dem Hauptportal auf der Innenseite der Fassade angebracht ist, ist jedoch so stark übermalt, daß es kaum noch als ein Originalwerk aus dem XIII. Jahrhundert gelten kann; nur die alleroberste Partie, Christi Brustbild in einem Medaillon, besitzt hier für uns ein spezielles Interesse, da eben dieses in den meisten anderen Fällen fehlt. Das Medaillon ist über der mit Text in Goldbuchstaben versehenen Inschrifttafel auf ganz dieselbe Weise angebracht wie in Giuntas Kruzifixen. Das andere Kruzifix in derselben Kirche hängt heute wieder an seinem richtigen Platz über dem Eingang zum Chor, wo es, laut einer Inschrift auf der Rückseite, im Jahre 1909 angebracht wurde, nachdem es ungefähr hundert Jahre lang in der Pinakothek deponiert gewesen war.

Die Christusfigur, die in etwas kleinerem als dem natürlichen Maßstabe dargestellt ist, ist stark ausgeschweift und wohlproportioniert, aber nicht ganz so schwer und breit wie in den Kruzifixen des Franziskusmeisters. Der Kopf steht in besserer Proportion zum Körper, die Modellierung ist recht ausdrucksvoll und nicht so linear wie bei jenen, die Manier ist weniger strichmäßig, die Konturen weniger betont. Der Künstler sucht einen volleren plastischen Effekt und ist weniger Linienrhythmiker als der Franziskusmeister. So bildet er auch die Köpfe der Figuren auf eine mehr harmonische Weise und stilisiert die Gesichtszüge nicht so scharf. Er ist über-

haupt mehr gedämpft und hält sich bei der Wiedergabe der menschlichen Figur der Natur näher als der Franziskusmeister. Christi Lendentuch ist dagegen auf ganz dieselbe Weise drapiert wie in dem Perugia-Kruzifix, obwohl die Farbe verändert worden ist; es ist graublau anstatt braunrot, auch hier aber reich mit Goldstrahlen illuminiert. Diese Farbenänderung ist für den Meister charakteristisch, er hat nämlich eine ausgesprochene Vorliebe für die etwas trockenen, blaßblauen und violetten Töne. Außer in dem Lendentuch hat er sie in Johannes' Mantel und Tunika verwendet; doch ist die Figur heute zu großem Teil zerstört. Maria auf dem anderen Kreuzarm hat eine tiefer blaue Tunika und violetten Mantel. Das Kreuz, an dem Christus hängt, ist dunkelblau; die breiten Seitenfelder sind in abwechselnd braunrote und mattgrüne Rauten eingeteilt, geschmückt mit stilisierten Blumenornamenten in Gold. Gold und Blau sind die hauptsächlich hervortretenden Farben; höher hinauf auch ein klangvoller roter Ton in dem Kreuz des großen Nimbus und in der Inschrifttafel. Eine gewisse gedämpfte Ruhe beherrscht die Farbenstimmung ebenso wie die Figurenzeichnung und die Formenmodellierung.

Die beiden trauernden Figuren auf den Kreuzesarmen sind verhältnismäßig schlecht erhalten (besonders Johannes ist so gut wie ganz zerstört). Eine Art Ersatz für diese Figuren können wir jedoch in zwei anderen ähnlichen Gestalten finden, die offenbar Teile eines etwas größeren Kruzifixes ausgemacht haben, nunmehr aber einer schwedischen Privatsammlung angehören. Wie in dem Bologneser Kruzifix stützen auch in diesen Bildern Maria und Johannes das Haupt in schmerzerfüllter Trauer in die Hand. Marias kleiner Finger liegt an ihrer Wange, als wenn sie eine Träne damit abwischen wollte; mit der anderen Hand weist sie auf den Gekreuzigten. Johannes dagegen steht wie träumend mit offenen Augen — die Gestalt sinkt zusammen, als wenn er sehr müde wäre; die Haltung ist bedeutend schlaffer und die Manteldrapierung bauschiger als bei der rüstig aufrechten Maria, die nur den Kopf vorbeugt. Ihr kurzer, dunkelvioletter Mantel ist wie ein Schal über Kopf

und Schultern drapiert; er besteht aus feinem, glänzendem Stoff und fällt in dünnen, geraden Falten, die durch die Schwere der Goldquasten gestrafft werden. Der bis auf die Füße hinabreichende, tiefblaue Chiton aus dickerem Stoff legt sich den Beinen dicht an; unter seinem Saum sehen die zinnoberroten Pantoffeln hervoı. Die Farbenharmonie ist gedämpft, ihr tiefer, gesättigter Klang wird aber durch den Goldgrund gehoben. In der Johannesfigur ist der Farbenakkord etwas milder und heller; die Tunika ist blau, der Mantel violett, und die strichförmig aufgesetzten, weißen Lichtpartien sind nicht überlasiert, wie in der Marienfigur, sondern treten in ihrer vollen Leuchtkraft hervor. In den beiden Figuren herrscht ein volltönender Zusammenklang zwischen den gedämpften Farbenakkorden und dem ruhig-feierlichen Linienrhythmus. Das Insichgewandte, Gesammelte und Gedämpfte bei diesen Figuren trägt dazu bei, ihre religiöse Ausdruckskraft zu vertiefen; in all ihrer Einfachheit und Stille sind sie Kunstwerke von hinreißender, innerer Schönheit und Bedeutung. Ihr Zusammenhang mit dem Bologneser Kruzifix geht überzeugend sowohl aus der Figurenzeichnung wie aus den Typen und der Faltenbehandlung hervor. Die Farbenharmonie, besonders in der Johannesfigur, ist ja auch sehr bezeichnend für den fraglichen Künstler. Durch diese Figuren tritt er uns in menschlicher Hinsicht näher als durch die großen Kruzifixe.

Eine verhältnismäßig intime Arbeit desselben Künstlers ist auch das kleinere Kruzifix, das in der Sakristei von San Francesco in Assisi hängt, und das merkwürdigerweise sowohl Giunta Pisano (von Venturi) als auch dem Franziskusmeister (von Thode) zugewiesen worden ist [65]. Es scheint somit in gewissem Grade als ein Bindeglied zwischen diesen beiden Künstlern gelten zu können, und damit ist die Stellung des Meisters dieses Kruzifixes der Hauptsache nach angegeben; er steht mitten zwischen Giunta und dem Franziskusmeister und ist wahrscheinlich ungefähr gleichzeitig mit dem letzteren wirksam.

Die Zusammengehörigkeit des Assisi-Kruzifixes mit dem Bolog-

neser Kruzifix ergibt sich klar aus dem Typus und der Modellierung der Christusfigur sowie aus der Farbenskala des Bildes. Die Figur ist nach demselben ikonographischen Schema dargestellt, wie in dem bedeutend größeren Bologneser Kruzifix und ihre Formgebung zeigt das Gepräge derselben plastischen Kraft und Natürlichkeit, die wir bereits mehrmals bei den Werken dieses Meisters zu betonen Anlaß hatten. Seine Gestalten unterscheiden sich überhaupt von den Figuren der meisten Dugentomaler durch ihre Proportionsschönheit und ihre gute Struktur. Infolge der verhältnismäßig kleinen Dimensionen des Kruzifixes hat der Künstler Maria und Johannes nicht in Ganzfigur auf den Tafeln der Kreuzesarme anbringen können, sondern sie statt dessen unten am Kreuzesstamm angebracht, wo sie in ungewöhnlich großem Maßstab zu beiden Seiten Christi auftreten. Maria trocknet sich die Tränen mit dem Mantel und Johannes stützt auf traditionelle Weise den Kopf in die Hand. Es liegt nichts Neues oder besonders Bemerkenswertes in den Stellungen und Bewegungen der Figuren, aber die Zeichnung der stattlichen Gestalten mit den schön geformten Köpfen ist von großer Innigkeit und Kraft. Die emotionelle Ausdrucksfülle ist, wie gewöhnlich, mehr gedämpft als bei den nervösen Figuren des Franziskusmeisters; die Gefühle sind auf ein ruhigeres Tempo gestimmt. Die Farben sind blasser (mit dominierendem Blaugrau), die lineare Technik, der Rhythmus in der Ausführung selbst ist nicht so heftig und in so vielen Kurven verlaufend wie bei dem Franziskusmeister.

Wir kennen, wie gesagt, nicht den Namen oder die Lebensbahn dieses Künstlers, wir haben aber Grund anzunehmen, daß er ein Zeitgenosse des Franziskusmeisters und gleich diesem wenigstens teilweise in Umbrien tätig gewesen ist. Alle Werke, die wir bisher von ihm gefunden haben, sind Kruzifixe oder Fragmente von solchen für Franziskanerkirchen ausgeführt, weshalb wir ihn bis auf weiteres ,,Meister der Franziskanerkruzifixe“ nennen. Sicherlich hat er noch andere Kruzifixe als die oben aufgezählten gemalt; aber die Homogenität der Werke, die wir bisher kennen gelernt

haben, deutet darauf, daß, wenn auch mehr Werke bekannt wären, sie unsere Auffassung von dem Stil und der Eigenart des Meisters nicht verändern würden.

Die Künstler, die uns im vorhergehenden zunächst beschäftigt haben, waren also beide spezielle Franziskanermaler. Zweifellos fanden sich noch andere derselben Art während der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts; Künstler, die ausschließlich oder hauptsächlich für die Franziskanerkirchen, vor allem in Umbrien, aber auch in anderen Provinzen arbeiteten. Ihr Zusammenhang mit der pisanischen Schule dürfte indessen nicht oft so intim gewesen sein wie bei den beiden zuletzt charakterisierten Malern, und wir haben daher kaum Anlaß, uns bei ihnen weiter aufzuhalten. Nur im Vorbeigehen sei an den von Aubert ausführlich behandelten „Sta. Chiara-Meister“ erinnert, der wohl als ein schwächerer Nachfolger des Franziskusmeisters zu bezeichnen sein dürfte. Ein anderer Künstler aus derselben Gruppe ist der Schöpfer des großen Kruzifixes im Dom zu Nocera Umbra. Diese Meister sind erst während der zwei letzten Dezennien des XIII. Jahrhunderts tätig gewesen, und für ihre Kunst ist nicht mehr die pisanische Stilrichtung, sondern die umbro-florentinisch-römische von grundlegender Bedeutung.

Es ist indessen bemerkenswert, daß es toskanische Maler waren, die zunächst den Bedarf der neuen Franziskanerkirchen an Malereien, Kruzifixen und Franziskusbildern, nicht nur in den heimischen Provinzen, sondern auch in Umbrien decken mußten. Franziskus hatte ja dem Kult des gekreuzigten Erlösers dadurch einen neuen Impuls gegeben, daß er ihn ständig als Vorbild darstellte und ihm in seinem eigenen Leben so viel wie möglich nachzufolgen suchte. Infolgedessen wuchs auch in hohem Grade die Nachfrage nach Kirchenkruzifixen. Die meisten der Kruzifixe, die in Italien während der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ausgeführt wurden, waren für Franziskanerkirchen bestimmt. Von ihnen ist natürlich nur eine geringe Anzahl auf uns gekommen; die erhaltenen zeigen aber doch, daß man wenigstens anfangs

einem bestimmten Typ folgte, dessen ikonographische Grundzüge mit geringen Variationen in den Werken der verschiedenen Meister wiederkehren. Wie dieser Typ ausgesehen hat, ist oben mehrmals angegeben worden, und wir haben dabei auch Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, daß wahrscheinlich ein gemeinsames, älteres Vorbild existiert hat. Dieses wäre danach Giuntas großes Triumphkruzifix für die Mutterkirche des Franziskanerordens gewesen. Die grundlegende ikonographische Bedeutung dieses berühmten Kruzifixes scheint uns unbestreitbar; ob es jedoch ebenso große Bedeutung in stilistischer Hinsicht gehabt hat, ist unseres Erachtens ungewiß. Jedenfalls halten wir es für unrichtig und irreführend, Giunta als einen naturalistischen Neuerer hinzustellen, der den Kruzifixtyp in der italienischen Malerei des XIII. Jahrhunderts auf Grund von Naturbeobachtung umgestaltet hätte.[66] Sein Verdienst lag kaum in solcher Richtung. Er war im Grunde ein stark traditionsgebundener Künstler, der sich eng an herkömmliche byzantinische Darstellungsformen hielt, aber er hat es verstanden, diesen eine gewisse formale Veredelung zu verleihen und einen tieferen menschlichen Inhalt, ein stärkeres persönliches Gefühl in die traditionellen Formen hineinzulegen. Er war ein wirklicher Künstler, der durch sein Temperament und seine schöpferische Phanthasie den alten Motiven und ikonographischen Typen neue Bedeutung verlieh, und so kam es auch, daß er einen wichtigen Einfluß auf die künftige Entwicklung nicht nur innerhalb der pisanischen, sondern auch innerhalb der umbrischen Malerschule ausübte.



PISA

[1] Lucas Wadding, Annales Minorum. Tomus Primus. Lugduni 1625. S. 536—37.

[2] Collis Paradisi Amoenitas, seu sacri conventus Assisiensis historiae. Libri II. Opus posthumum. Montefalisco 1704. S. 31—32.

[3] Memorie istoriche di più nomini illustri pisani. Tomo I. Pisa 1790. Vgl. S. 260-261, sowie 282—284.

[4] Alessandro da Morrona, Pisa illustrata nelle arti di disegno, Tomo primo. 1787. S. 146. Tomo secondo 1792. S. 117—127.

[5] Padre Guglielmo della Valle, ,,Prefazione dell Edizione sanese" (del Vasari) 1791.

[6] Vasari-Della Valle. vol. I. S. 238. In seinen ,,Lettere Senesi" I—II 1782—1785, hebt della Valle auch Guido da Siena hervor, dessen Madonna in San Domenico im Jahre 1221 ausgeführt sein soll; sowie Bonaventura Berlinghieri, bekannt durch sein Franziskusbild aus dem Jahre 1235.

[7] Vgl. Abbate Luigi Lanzi, Storia Pittorica della Italia. Lanzi hat wirklich versucht, eine stilkritische Methode auszubilden; er begründet seine Auffassung des Stiles und der kunsthistorischen Stellung der verschiedenen Persönlichkeiten mit direkten Beobachtungen der ,,andamento di mano" und ,,giro di penello", d. h. eine ,,cognizione delle maniere pittoriche".

[8] Lanzi, op. cit. Tomo primo. Pisa 1815. S. 9—12.

[9] Etruria Pittrice, ovvero Storia della Pittura Toscana, dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa. 1791, Firenze. Herausgeber waren Niccolò Pagni und Giuseppe Bardi, der Text wurde von Abbate Marco Lastri verfaßt.

[10] Storia della Pittura Italiana, esposta coi monumenti da Giovanni Rosini. Epeca prima da Giunta e Masaccio. Tomo I. Pisa 1839. Der letzte Teil (VII) kam im Jahre 1847 heraus. Eine bedeutende Anzahl früherer Malereien, besonders aus Pisa, werden in dieser Arbeit abgebildet, teils in dem Textband und teils in zwei Atlasbänden in Fol.

[11] Rosini, op. cit. Proemio. S. 78.

[12] Vgl. Rosini, op. cit. S. 82.

[13] Ciampi, Notizie inedite della Sagrestia Pistojese de' Belle Arredi. Firenze 1810. S. 140—41. Das Dokument des Jahres 1202 enthält folgenden Passus: ,,In nomine sanctae et individuae Trinitatis, et sunt anni Domini millesimi CCII in Kalendis Junii. Ind. Quinta. Manifestus sum ego Struffaldus quondam Stabilecti, quia per hanc cartulam venditionis proprio nomine vendo et trado tibi Juncta quondam Guidocti Pict. videlicet una petia de terra etc". Man kann sich fragen, ob die Jahreszahl wirklich richtig abgeschrieben ist.

[14] Tempesti, op. cit. S. 261. Anm. ,,Atti e Decreti del Commune", sub anno 1203: ,,Mag. Iunctus P."

[15] Padre Angeli, op. cit. S. 31.

[16] Ciampi, op. cit. S. 141: ,,Che la famiglia dal Colle fino da quel tempo fosse delle nobilissime di Pisa è manifesto dal giuramento di fedeltà per causa di feudo prestato

dai più nobili Pisani nel 1255 per l'elezione e possesso dell' Archivescovo Federigo (Visconti). Tra gli altri vi si legga anche Iuncta capitenus pictor". (dall'Archivio Archivesc.)

[17] Pèleo Bacci, Il Campo Santo di Pisa non è di Giovanni di Niccola Pisano, Pisa 1918 S. 11.

[18] Da Morrona, op. cit. vol. II. S, 117.

[19] Karl Frey führt in seinem Kommentar zu Vasaris „Vita di Cimabue" alle diese Notizen als richtig und auf Giunta Pisano bezüglich an, Vgl. Freys Vasari-Aufsatz. vol. I, S. 446. Rosini ist derselben Ansicht op. cit. I S. 109.

[20] Lucas Wadding, op. cit. S. 536 ad ann. 1235. Vgl. die Beschreibung der ursprünglichen Placierung und der späteren Abnahme des Kruzifixes bei Tempesti. I. op. cit. S. 271—73.

[21] Padre Angeli, op. cit. S. 31—32, schreibt über Giuntas Tätigkeit in Assisi wie folgt: „Cum circa annum Salutis 1210. Juncta Pisanus, ruditer a Graecis instructus, primus ex Italis artem appraehendit, rusticumque pingendi modum est imitatus. Hunc F. Helias ad novam exornandam Basilicam destinavit, anno 1236. Fecit Crucifixi imaginem, super altare majus superioris Templi olim locatam, dein super primariam januam, nunc temporis dente quasi corrosam depositam cernimus. Eius opera censentur imagines Crucifixi cum Angelis circumvolantibus, et circumstantibus turbis in prospectu duorum altarium in latere eiusdem ecclesiae. Hae, parientum crusta labente, ceciderunt; quarum vice sunt duae aegregiae icones; hinc spiritum sanctum super B. Virginem, et apostoles discendentem, illic S. Michaelem Archangelum in Luciferum Praeliantem demonstrant. At Juncta alio vocatus opus deseruit".

[22] Tempesti, op. cit. S. 229 sowie 271—72. Da Morrona, op. cit. II. S. 119 f. Rosini, op. cit. I. S. 124. Supino, Arte Pisana. Firenze 1904. S. 256—57.

[23] Crowe und Cavalcaselle, Storia I. S. 261—71.

[24] Thode. Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885. S. 221 f

[25] Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. S. 208 f. Aubert, Die Malerische Dekoration der San Francesco-Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage. Leipzig 1907. S. 28.

[26] Crowe und Cavalcaselle, A history of Italian Painting, Edit. Douglas. vol. I. S. 149. Die italienische Auflage vol. I. S. 259 enthält eine ähnliche herabsetzende Beurteilung, die jedoch in gewissem Maße durch die lobende Beschreibung der Fresken aufgehoben wird

[27] Thode, op. cit. S. 219.

[28] Aubert, op. cit. S. 81—84.

[29] Venturi, La Basilica di Assisi. Roma 1908. S. 19—23.

[30] Dieses Kruzifix wird am frühesten von Tempesti und Da Morrona erwähnt. Rosini berichtet von einer großen Zeichnung des Kruzifixes in San Ranierino, aus der hervorzugehen scheint, daß es schon damals, beispielsweise am Lendentuche, durch Restauration gelitten hatte.

[31] Vgl. Anm. 5 zum vorhergehenden Kapitel.

[32] A. Goldschmidt, Das Naumburger Lettnerkruzifix. Jahrbuch der Königl. Preuß. Kstsmlgn. 1915. Die Angaben, die der Verfasser über das Auftreten der geschwungenen Christusfigur am Kruzifix macht, hat er auch durch mündliche Mitteilungen vervollständigt.

[33] Tèmpesti, op. cit. gibt eine große Gravüre des ganzen Kruzifixes nebst Detailabbildungen von Maria und Johannes und Faksimile der Inschriften. Dazu führt er eine ausführliche Beschreibung des Kruzifixes an, die im Jahre 1788 von Dott. A. Mariotti in Perugia verfaßt wurde und in der u. a. behauptet wird: „questa pittura sia lavorata a olio, o almeno con vernice“, da die Farben sich gegen Wasser unempfindlich gezeigt haben. Aber eine Ölfarbenmalerei wie die Bilder der früheren Niederländer ist dieses Kruzifix doch nicht, trotz der Behauptungen Tempestis und seiner Experten. Wir würden eher glauben, daß der Maler ein wachsartiges Bindemittel in der Farbe verwendet hat.

Eine kleine Zeichnung desselben Kruzifixes wird von D'Agincourt, vol. II. Pl. CII. 7 mitgeteilt. In der neueren kunsthistorischen Literatur ist das Kruzifix nicht abgebildet.

[34] Rosini op. cit. S. 126. Hier wird auch eine Zeichnung der Hauptfiguren mitgeteilt. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Storia S. 270. In der englischen Auflage drücken sich die Verfasser weniger positiv über den Meister des Bildes aus.

[35] Thode, op. cit. S. 84, der unter Bezugnahme auf Papini meint, daß das Franziskusbild in Assisi nicht früher als 1253 ausgeführt sein kann, behauptet, daß dieses Bild schon von Padre Angeli dem Giunta zugeschrieben worden ist. Thode selbst aber hält den Meister des Bildes für unbekannt. Venturi, op. cit. S. 86 schreibt das Bild einem unbekannten Byzantiner zu und zitiert als einen passenden Text zu den Wunderszenen ein Gedicht aus dem Jahre 1230, das die Wunder beschreibt, die sich am Grabe des heiligen Franziskus zugetragen haben. Die erste Szene erklärt er jedoch falsch.

[36] Vgl. das Franziskusbild in San Francesco in Pisa, ungefähr 1270 ausgeführt.

[37] Das Bild, das dem sog. Museo Cristiano gehört, hängt jetzt im Magazin der vatikanischen Pinakothek. Die minderwertige Qualität und die schlechte Konservierung motivieren ein solches Aufbewahren.

[38] Die große Bedeutung Giuntas als des Bahnbrechers in der italienischen Malerei des XIII. Jahrhunderts ist oft von pisanischen Verfassern betont worden, z. B. von Tempesti in folgender bombastischen Art: „Se altri il seguitaron d'appresso, e ne imitaron generosi l'esempio illustre, esser loro non pote se non Giunta solo ed esperto duce in quell' oscura ed inospite via . . . Giunta a ragione siede ancora dell Arte il benemerito Ristoratore e Maestro“.

[39] Museo Civico. Sala II. nr. 16. Venturi, Storia V. S. 61 „prossima alle forme primitive de Cimabue“.

[40] Museo Civico, Sala II. nr. 7. Das Bild hat dem Kloster S. Martino in Kinseca gehört. Cavalcaselle, Storia I. S. 274 schreibt das Bild Giuntas Schule zu. Venturi. V. S. 55 nennt es „opera di un nobilissimo maestro, assai prossimo a Cimabue“. Wulff. op. cit. S. 80 datiert das Bild an das Ende des XIII. Jahrhunderts und findet hier beginnenden gotischen Stil.

[41] Da Morrona, op. cit. II, S. 138.

Rosini, op. cit. S. 85 schreibt von diesem Kruzifix u. a. „Le sei storiette dintorno al costato del Redentore sono delineate con gran cura e direi quasi maestria. In al to è Cristo Giudice, e le lettere dell' iscrizione somigliano a quelle usate da Giunta. Il da Morrona non sembra lontano da crederlo di lui, ma penso che s'inganni“. Rosini findet schließlich in dieser Arbeit „segni della scuola greca“. Cavalcaselle vergleicht das Kruzifix mit der Kreuzigungsdarstellung in S. Angelo in Formis (1080) und datiert es in das XI. Jahrhundert. Vgl. Storia I S, 247.

[42] Dieses Kruzifix hat also nach unserer Auffassung keinen direkten Stilzusammenhang mit Giunta Pisano, sondern gehört einer anderen Richtung innerhalb der pisanischen Schule an, Ein zweites großes Kruzifix, das auch Giunta zugeschrieben worden ist, hängt im Museum zu Pisa (Sala II, nr. 17). Auch dieses ist durch Übermalung entstellt worden, aber der Stilcharakter ist doch in gewissem Maße noch zu spüren. Es ist schwer zu verstehen, warum dieses Kruzifix noch von modernen Verfassern dem Giunta zugeschrieben worden ist. (Vgl. Supino, Arte Pisana, S. 256) sowie Bellini-Pietri, Catalogo del Museo Civico di Pisa 1906). Es ist nämlich mit einer Signatur versehen, die gegenwärtig „Rainerius qu (ondam) Ugolini Pisanus me pxit", lautet. Es ist wohl wahr, daß die Signatur beschädigt und restauriert ist, aber es gibt keinen Grund anzunehmen, daß sie ursprünglich etwa „Giunta Pisanus etc." gelautet hätte. Da Morrona hebt ausdrücklich hervor, daß die Signatur schon zu seiner Zeit fast nicht zu entziffern war, und er gibt nur 2 Buchstaben derselben wieder: V. S. (op. cit. II. S. 135). Die Behauptung Rosinis, daß die Inschrift, obwohl sehr beschädigt, „porta senza contrasto il suo nome" zeigt nur, daß der Verfasser das Kruzifix nicht näher untersucht hat; es hing damals im Ospedale di Sta. Caterina in Pisa. (Rosini op. cit, I. S. 88.)

Das Kruzifix zeigt tatsächlich keinen direkten Zusammenhang mit der Kunst Giunta Pisanos und es kann kaum vor 1275 datiert werden. Die eigentümliche Beinstellung verbindet dieses Kruzifix mit der sienesischen Kunst. Seinen nächsten Verwandten finden wir in einem Kruzifix im Museum zu Arezzo. Wenn Rainero d'Ugolino ein pisanischer Maler gewesen ist, der das betreffende Kruzifix ausgeführt hat, so hat er jedenfalls in Berührung mit Sienas Kunst gestanden. Das Kruzifix ist jedoch zu schlecht erhalten, um eine eingehende Analyse seines Stiles und der kunsthistorischen Bedeutung zu ermöglichen.

[43] Crowe und Cavalcaselle, Storia I, S. 248. Rosini, Storia I, S. 84.

[44] Da Morrona, op. cit. I, S. 135, Rosini, Storia I, S. 84.

[45] Tanfani-Centofanti, Notizie di artisti tratti dai documenti pisani. Pisa 1897. S. 181—183. Zu Da Morronas Zeit war dieses Kruzifix „piena di ritocchi in olio", wahrscheinlich als eine Folge der Verschönerung, die es durch die Fürsorge der Nonnen erfahren hat. (Vgl. op. cit. II. S. 136)

[46] Dieses Kruzifix, das nunmehr im Museum zu Pisa hängt, Sala II, nr. 5, hat früher dem Dom gehört.

[47] Das Motiv der säugenden Maria ist schon aus der frühchristlichen und syroägyptischen Kunst bekannt. Vgl. Foucher, The Buddhist Madonna. Beginnings of Buddhist Art. (London 1917), Abbildung einer koptischen Madonna aus der Mitte des VII. Jahrhunderts. O. Wulff gibt eine Abbildung einer säugenden Madonna aus dem IX. Jahrhundert aus einer Freskomalerei in der Pantokrator-Grotte beim Latmos-Kloster. Vgl. Milet. Band III. Heft 1, S. 197 (Berlin 1913). Während des XII. Jahrhunderts tritt das Motiv beispielsweise auf den Bronzetüren des Domes in Ravello und in den Mosaiken auf der Fassade von Sta. Maria in Trastevere in Rom auf.

[48] Das Bild, das der Kirche S. Silvestro gehört hat, ist von Dom. Fiscali auf Leinwand übertragen worden. Da Morrona op. cit. II S. 140—141, hält es für wahrscheinlich, daß es ein Teil des Hochaltarbildes der Kirche gewesen ist und daß es von Giunta Pisano am Anfange des XIII. Jahrhunderts gemalt wurde. Rosini, op. cit. S. 119, hebt die Attribution an Giunta als höchst wahrscheinlich hervor und gibt eine Zeichnung des Bildes in seinem Atlas wieder. Tom. I. Tavola V. Cavalcaselle, Storia I.

S. 275 datiert das Bild in den Anfang des XIV. Jahrhunderts und bringt es in Zusammenhang mit Deodato Orlandi.

[49] Das Bild, das gleichfalls, wie das vorhergehende, der Kirche S. Silvestro gehörte, soll laut der Tradition aus dem Arno im Jahre 1235 aufgestiegen sein und eine Menge von Wundern auf dem Platze in der Kirche S. Silvestro, den es sich sogar selbst gewählt haben soll, vollbracht haben. Vgl. Bellini-Pietri, Catalogo del Museo Civico di Pisa, S. 57. Venturi, op. cit. V. S. 97, nennt das Bild ,,un esempio degli sforzi d'un maestro indigeno per glorificare la patrona degli studenti", geht aber nicht auf eine nähere Bestimmung oder Datierung der Malerei ein. Wulff op. cit. S. 86 erwähnt das Bild als ein interessantes Beispiel der Wechselwirkung zwischen den byzantinischen und einheimisch-italienischen Stilelementen und sieht in seiner triangulären Gabel eine Neuerung; wir haben jedoch Gelegenheit gehabt, einige frühere Bilder desselben Formats zu sehen.

[50] Tanfani-Centofanti, op. cit. S. 182 ,,Tale documento è un atto rogato da Jacopo d'Alberto il di 12 ottobre del 1254 col quale Federigo Visconti, archivescovo di Pisa, concedeva facoltà al priore e rettore della chiesa di Sta. Maria de Tombola di vendere un pezzo di terra per fabbricare di nuovo col prezzo di esso la detta chiesa ed il chiostro. Uno dei testimoni che intervennero a questo atto fu Enrico, pittore di Via Santa Maria, figliuo del fu Tedice".

[51] Das San Pierino-Kruzifix wird von Da Morrona (op. cit. II. S. 137) ,,maestri di Giunta" zugeschrieben und mit dem Kruzifix in San Miniato in Florenz verglichen. D'Agincourt bildet das Kruzifix ab.

Rosini (op. cit. S. 86—87) meint, daß das Kruzifix von einem Vorgänger Giuntas ausgeführt wurde; er beschreibt es ausführlich und gibt eine Abbildung von Maria und den Aposteln auf der Abschlußtafel des Kreuzstammes wieder (Tav. E.), erklärt aber die Figurenszenen falsch, Die obere soll die Ausgießung des heiligen Geistes vorstellen, die untere Petrus und Sta. Barbara (!). Die lateinische Inschrift über den Kreuzarmen hält Rosini für späteren Zusatz. — Cavalcaselle (Storia I, S. 251), der gleichfalls die obere Szene falsch erklärt und die Ausführung für ziemlich plump hält, (!) behauptet, daß dieses Kruzifix, auch wenn es nicht ein Werk von Giunta wäre, so doch jedenfalls alle seine Schwächen zeige. (Tutti i difetti della opere di Giunta).

[52] Péleo Bacci, op. cit. S. 11—12.

[53] Vasari schreibt in seiner Vita di Cimabue, daß dieser Künstler ein Bild des heiligen Franziskus für das Kloster in Pisa ausführte und rühmt dieses, weil es sich durch große Schönheit und stärkeren Ausdruck als die Schöpfungen der maniera greca auszeichnete (Vasari ed. Milanesi I. S. 251). Karl Frey behauptet in seiner Vasari-Edition (S. 441), daß sich dieses Franziskusbild im Museum zu Pisa befände und eine Arbeit von Margaritone sei. Dies ist jedoch ein Irrtum, denn im Museum zu Pisa existiert kein Franziskus-Bild. Mario Salmi gibt in Rivista d'Arte 1910, S. 67—72, einige historische Notizen von diesem Franziskus-Bild, das heute auf dem Altar links vom Chor in San Francesco in Pisa steht, früher aber durch eine andere Malerei auf dem Hochaltar verdeckt war, was auch der Grund ist, daß es von Thode und anderen älteren Verfassern nicht beschrieben wurde. Die Beschreibungen Salmis von den kleinen Wunderszenen zu beiden Seiten des Heiligen sind teilweise unrichtig. Er schreibt das Bild einem Nachfolger Berlinghieris zu und datiert es vor 1250, was sicher zu früh ist. Weder Cavalcaselle noch Venturi erwähnen dieses Bild.

[54] Eine gröbere Variation desselben Franziskustypes sehen wir in dem großen

Franziskusbild in Pistoia, das früher in der Kirche San Francesco aufgestellt war, heute aber nach dem kleinen Museum der Stadt überführt worden ist. Es wird von Cavalcaselle als eine Arbeit Margaritones erwähnt. (Storia I, S. 289); Venturi nennt es eine Vorbereitung zu dem Franziskusbild in Sta. Croce (Storia V. S. 92) in Florenz; Thode beklagt, daß er nicht Gelegenheit gehabt habe, das Bild zu sehen (Thode, op. cit. S. 89). Der Verlust ist jedoch nicht groß, da das Bild im Jahre 1615 vollständig übermalt wurde, wie auch aus der Aufschrift hervorgeht.

[55] Betreffs dieses berühmten Campo Santo-Kruzifixes schreibt Rosini u. a. (op. sit. S. 123—24) „Dopo sei circa secoli, è questa pittura d'una conservazione mirabile. Cede il Cristo a quelli di Giunta, ma nelle molteplici storie, che sono intorno al costato, e sopra il capo del Redentore mostra il Greco, che la esegui, di volere entrare in concorso ed emulare il pisano Artefice. — L'esistenza dunque di questa pittura visibilmente greca, quantunque porti l'iscrizione latina, e l'essere eseguita in pergamena, il che indica, come s'e detto, un tempo posteriore; ci debba far credere che continuo la Greca Scuola varj anni anche dopo Giunta". Cavalcaselle (Storia I, S. 251) meint, daß das Kruzifix ca. 1150—1200 ausgeführt sei und sagt, daß er nicht denen beistimmen könne, die es dem griechischen Maler Apollonio zuschreiben.

[56] Thode, op. cit. S. 86—87 sowie S. 219—221. R. van Marle. Il maestro di S. Francesco. Rassegna d'Arte 1919 S. 9—21. O. Sirén, Italienska Tolfhundratalsmålare. Kunst og Kultur 1916. S. 114—147.

[57] Vgl. Rassegna d'Arte 1919 S. 20. Fig. 16.

[58] Vgl. Kunst og Kultur 1916. S. 130.

[59] R. van Marle, op. cit. S. 14. meint, daß diese Freskenserie mit einer Darstellung der Gefangennahme Christi eingeleitet war, die jene Mauer schmückte, die bei der Konstruktion des vorderen Querschiffes zerstört wurde. Der Verfasser erinnert daran, daß diese Szene auf einem kleinen Bilde aus der Schule des Franziskus-Meisters in der Galerie in Perugia vorkommt, das im übrigen diesselbe Passionsszene wie die Fresken in der Unter-Kirche in Assisi darstellt.

[60] Hier mag an Auberts enthusiastische Beschreibung der kraftvoll-schönen, ornamentalen Dekorationen der Gewölbe und Bogen im Längsschiffe der Unter-Kirche erinnert werden. Vgl. op. cit. S. 20—23.

[61] Nach Thodes schon früher erwähnter Ansicht sind diese Passionsdarstellungen zu großartig, um dem Franziskus-Meister zugeschrieben zu werden. Er soll nur die gegenüberliegenden Fresken mit Motiven aus der Legende des heiligen Franziskus gemalt haben. Betreffs des Meisters der Passionsfresken schreibt er; op. cit. S. 220: „Was sich mit Bestimmtheit aus dem Stile der Darstellungen von Christi Passion ergibt, ist, daß sie von einem Künstler geschaffen wurden, der zwischen dem Meister des Franziskus und Cimabue, wie er sich in seinen weiter unten besprochenen Fresken der Oberkirche zeigt, mitten inne steht". Er findet die Typen und Drapierungsmotive großartiger als in den Franziskusfresken und glaubt annehmen zu können, daß der junge Cimabue bei der Ausführung dieser Passionsfresken geholfen habe.

[62] Das Kruzifix in Gualdo Tadino wird von Zimmermann, (op. cit. S. 181 Anm.) mit Giuntas berühmtem großen Kruzifix von San Francesco in Assisi identifiziert; eine wirklich überraschende Behauptung bei einem Verfasser, der doch Anspruch darauf macht, die von ihm erwähnten Kunstwerke zu kennen. Er scheint ebenso wenig das Kruzifix in Gualdo Tadino, wie das kleinere in Sta. Maria degli Angeli, dessen Signatur gar nicht erwähnt wird, gesehen zu haben.

[63] Das große Kruzifix im Palazzo d'Avanzati in Florenz ist signiert: ,,Anno Dni MCCLXV d. mensis aprile magister Rainaldo Ranucci pinsit". Das Kruzifix in der Pinakothek zu Fabriano soll dagegen, laut Gnoli, L'Arte Umbria alla mostra di Perugia, S. 26, ,,Ranaldictus Ranuci de Spoleto pinsit. h. op." signiert sein.

[64] Eins der Kruzifixe in San Francesco in Bologna wird von Zimmermann als eine Arbeit eines byzantinischen Künstlers erwähnt. op. cit. S. 181. Der Verfasser hebt jedoch den edlen und würdigen Ausdruck hervor und beschreibt die Malerei ausführlich.

[65] Venturi, Storia V S. 18. Thode op. cit. S. 87. Anm.

[66] Thode, op. cit. S. 443 betont, daß die Bedeutung Giuntas als Kruzifixmeister in seiner ,,neuen naturalistischen Auffassung Christi" lag, eine Behauptung, die uns etwas irreführend vorkommt, da sie nicht durch irgend eine Andeutung über Giuntas Abhängigkeit von der byzantinischen Kunst aufgewogen wird. Thode verschweigt im allgemeinen die älteren grundlegenden Elemente der Malerei des XIII. Jahrhunderts, um das Neue, das er in einem ,,Streben nach Naturalismus" findet, zu vergrößern.





FLORENZ



Es mag ein gewisses Erstaunen erwecken, daß so wenige florentinische Maler des XIII. Jahrhunderts bekannt geworden sind, da doch so kräftige und erfolgreiche Anstrengungen gemacht wurden, die historische Stellung der Stadt Florenz als des eigentlichen Ursprungsortes der italienischen Malerei zu befestigen. Das Verdienst, Florenz einen solchen Rang im allgemeinen Bewußtsein verschafft zu haben, kommt indessen mehr den Schriftstellern als den Künstlern zu. Es ist weit mehr die geschichtlich-literarische, als die rein künstlerische oder kunstgeschichtliche Tradition, die für die Auffassung späterer Zeiten über die früheste Entwicklung der Malerei in Florenz bestimmend gewesen ist. Bekanntlich hat diese Tradition ihre vollständigste Zusammenfassung in Vasaris Werk erhalten — damit ist aber nicht gesagt, daß er ihr als erster Ausdruck gegeben hat. Vasari hat seine Vorläufer gehabt, eine ganze Reihe florentinischer Chronikenschreiber und Schriftsteller, die dazu beigetragen haben, der Heimatstadt auch als Ursprungsort der Malerei Ruhm zu verschaffen. Es ist hier aber nicht durch Erwähnung einer größeren Zahl von Künstlern oder durch Schilderung bedeutender Kunstwerke geschehen, sondern ganz einfach durch das Preisen e i n e s Meisters, dessen Ruhm und Name allmählich einen stärkeren Glanz erhalten hat als die aller anderen Dugentomaler.

Cimabues außerordentliche Berühmheit beruht natürlich letzten Endes darauf, daß er von Dante in dem bekannten Verse im Purgatorio erwähnt wird.[1] Daraufhin ist er auch von mehreren Dantekommentatoren aus den XIV. und XV. Jahrhundert kurz erwähnt worden, die alle seine florentinische Geburt und seine

große Geschicklichkeit als Maler hervorheben.[2] Eine nähere Andeutung über seine kunstgeschichtliche Stellung geben sie jedoch nicht; einer solchen begegnen wir erst bei den bekannten Schriftstellern des XV. Jahrhunderts: Filippo Villani, Lorenzo Ghiberti und Cristoforo Landino. Sie stellen nämlich Cimabue einerseits in Kontrast zu der vorhergehenden mittelalterlichen Kunst und führen ihn andererseits als Giottos unmittelbaren Vorläufer ein. Die Kunst, die der Zeit Cimabues unmittelbar vorausging, wird von diesen Schriftstellern als der tiefste Verfall betrachtet, ja als allzu unbedeutend, um den Namen Kunst überhaupt zu verdienen. „Finita fu l'arte", schreibt bereits Ghiberti mit Rücksicht auf die Periode zwischen der römischen Antike und dem XIII. Jahrhundert; es war nach seiner und der meisten Zeitgenossen Auffassung eine in künstlerischer Hinsicht vollkommen tote Zeit.[3]

Eine solche Auffassung von der Kunstentwicklung in Italien setzt natürlich eine sehr mangelhafte Kenntnis der Kunst des frühen Mittelalters voraus, vor allem aber zeugt sie von einer sehr einseitigen ästhetischen Betrachtungsweise. Die erwachende Renaissance suchte ja ihre künstlerischen Ideale bei der Antike und betrachtete folglich die organisch-schöne Menschenfigur als das eigentliche und vornehmste Ausdrucksmittel der Malerei. Frühere abstrakte und „primitive" Formen von Bildkunst wurden ganz einfach als roh und minderwertig verachtet; „la roceza dei maestri graeci" ist eine Ausdrucksweise, die bei diesen frühen Renaissanceschriftstellern, wenn sie von den byzantinisierenden Malern vor Cimabue sprechen, häufig wiederkehrt. Indessen meint Vasari, daß es derartige byzantinische Künstler, „maestri di Grecia", waren, die von den Regierenden der Stadt nach Florenz berufen wurden, um die verlorene Kunst wieder zum Leben zu erwecken. Oder, um seine eigenen, sehr charakteristischen Worte anzuführen: „non per altro che per rimettere in Firenze la pittura piuttosto perduta che smarrita". Durch diese fremden Künstler erhielt dann der florentinische Jüngling Cimabue seine Ausbildung; doch bald übertraf er sie, dank seiner außerordentlichen Begabung, und be-

freite die Kunst von der plumpen Steifheit der byzantinischen Manier[4]. Die Betrachtungsweise, die Vasaris Darstellung widerspiegelt, war sicherlich seit dem Beginn der Renaissance die allgemein herrschende gewesen; aber er legt sie in einer vollständigeren Form als irgend einer seiner Vorläufer vor. Schon Filippo Villani, der seine Schrift „De famosis civibus" zu Beginn des XV. Jahrhunderts verfaßte, stellt Cimabue als den Wiedererwecker der Kunst in Florenz dar, weil er „picturam cepit ad nature similitudinem revocare"[5]; und dasselbe wird von Cristoforo Landino (um 1480) in folgenden Worten betont: „Cimabue ritrovo e lineamentj naturali e la vera proportione, la quale i Grecj chiamono simetria" usw.[6] — eine Ausdrucksweise, die übrigens in dem sog. Libro di Antonio Billi sowie in Il Codice Magliabechiano wiederkehrt, den kunstgeschichtlichen Quellenschriften, die Vasaris Vite zunächst vorhergehen.

Nach dieser allgemein verbreiteten Renaissanceauffassung lag also Cimabues eigentliche Bedeutung darin, daß er die Malerei auf der Grundlage der Natur, gestützt auf das Proportionssystem der Alten — d. h. der Antike — wiederaufbaute. Unserer Generation muß eine solche Wertungsnorm, wo es sich um einen Künstler von Cimabues Art handelt, derart unzureichend und ungerecht erscheinen, daß man kaum die Frage unterdrücken kann, ob die Kunstkritiker der Renaissance wirklich völlig aufrichtig waren, wenn sie von Cimabues Naturalismus und seinem klassischen Proportionsstreben sprachen. Es scheint eher, als hätten sie ein Bedürfnis gefühlt, Cimabues traditionellen Ruhm (der durch Dantes und Boccaccios Aussprüche begründet worden war) durch ein ästhetisch beleuchtendes Urteil zu stützen, das dann die für sie natürlichste Form erhielt. Noch merkwürdiger ist indessen, daß die Gesichtspunkte, die damals bei Anbruch der Renaissance an Cimabues Kunst angelegt wurden, im großen und ganzen bis in die neueste Zeit hin ihre dominierende Bedeutung beibehalten haben. Man findet so noch in modernen Arbeiten Cimabue ob seines Vermögens gepriesen, die Natur — die organische Menschen-

gestalt — wiederzugeben, obwohl der Ruhm seiner klassischen Proportionskunst nachgerade verstummt sein dürfte.

Will man im Ernst eine solche Betrachtungsweise anwenden und die Malerei des XIII. Jahrhunderts nach ihrem mehr oder weniger entwickelten Naturalismus bewerten, so ist es klar, daß diese Kunst nicht sonderlich hoch gestellt werden oder zu näherem Studium verlocken kann. Die Gleichgültigkeit gegenüber der Kunst, die vor oder neben dem weitberühmten Cimabue existierte, wird dann recht natürlich; sie enthält ja so unendlich wenig von dem, was man im populären Sinne unter Natur und klassischer Schönheit versteht. Erinnert man sich, daß Florenz vor anderen toskanischen Städten ein Mittelpunkt für die humanistische Kultur und Kunstauffassung der Renaissance wurde, so hat man vielleicht auch eine Erklärung für die bemerkenswerte Tatsache, daß die Dugentomaler eben an diesem Orte der Geringschätzung und Vergessenheit anheimgefallen sind. Andere toskanische Städte, wie Pisa und Siena, haben ihren Malern des XIII. Jahrhunderts größere Aufmerksamkeit geschenkt als Florenz; hier war es nur Cimabue und immer wieder Cimabue, der von Generation zu Generation als der wahre Künstler hingestellt wurde. Sein Name wurde in gewissem Grade zu einer Kollektivbezeichnung für die florentinische Malerei vor Giotto.

Indessen mangelt es keineswegs an Angaben über florentinische Maler, die vor oder gleichzeitig mit Cimabue tätig gewesen sind. Wir kennen solche bereits von der Mitte des XII. Jahrhunderts an und nicht weniger als etwa dreißig aus dem XIII. Jahrhundert, wenn wir alle die Namen zusammenrechnen, die von Ciampi, Milanesi, Gaye und anderen Forschern mitgeteilt werden, die sich mit Archivstudien zur florentinischen Kunstgeschichte beschäftigt haben.[7] Aber es sind Namen und nichts weiter als Namen von Malern, von denen wir erfahren, daß sie in einem bestimmten Quartier in Florenz gewohnt, daß sie ein Haus gekauft oder verkauft haben, daß sie als Zeugen in einem Prozeß vorgeladen gewesen sind, daß sie gewisse Jünglinge als Schüler angenommen,

oder besten Falls, daß sie die Ausführung gewisser Malereien übernommen haben: wie diese Malereien aber ausgesehen, was die Genannten als Künstler haben leisten können, darüber teilen die Dokumente nichts mit. Kurz, die spärlichen Notizen, die diese Künstlernamen begleiten, liefern keine Stütze für eine Kombinierung der Namen mit etwa erhaltenen Arbeiten; sie vermitteln nicht die Kenntnis von greifbaren künstlerischen Persönlichkeiten. Solange dies nicht der Fall ist, besitzen dann auch alle diese Malernamen ein verhältnismäßig geringes Interesse für die kunstgeschichtliche Forschung, und es erscheint uns überflüssig, hier weiter bei ihnen zu verweilen. Aber wir haben jedenfalls an die Existenz dieser Malernamen erinnern wollen, denn gemeinsam bilden sie einen kräftigen Beweis dafür, daß die Kunst der Malerei im XIII. Jahrhundert keineswegs berufener Ausüber in Florenz ermangelte.

II

Aus der Menge verhältnismäßig gleichgültiger Malernamen löst sich jedoch mit voller Deutlichkeit ein Name als Bezeichnung einer künstlerischen Persönlichkeit heraus, die wir in mehreren Werken wiedererkennen. Er wurde zuerst von Ciampi vorgebracht, der einige Dokumente über Freskomalereien in einer Kapelle im Dom zu Pistoia mitteilt, die von dem florentinischen Maler Coppo di Marcovaldo im Jahre 1265 ausgeführt wurden.[8] Die Malereien sind zwar längst zerstört, aber Coppos künstlerische Persönlichkeit ist damit doch nicht spurlos verschwunden. Sein Name ist nämlich seit älterer Zeit noch mit einem anderen Kunstwerk verknüpft gewesen, nämlich mit der sog. Madonna del Bordoni in der Kirche Sta. Maria degli Servi in Siena, die laut zweier verschiedener Beschreibungen aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts (zuerst angeführt von Milanesi in seinen Kommentarien zu Vasaris Vita di Cimabue) mit Coppos Signatur nebst der Jahreszahl 1261 versehen gewesen sein soll.[9] Coppos künstlerische Tätigkeit hat später

eine weitere Beleuchtung durch einige Dokumente erfahren, die von Peleo Bacci veröffentlicht worden sind.[10] Auf Grund dieser und der früher bekannten Dokumente ist es möglich, wenigstens gewisse Seiten von Coppos Künstlerschaft und gewisse Episoden seines Lebens zu rekonstruieren. Sein authentisches Madonnenbild muß gleichfalls eine Unterlage für eine stilkritische Rekonstruktion seines künstlerischen Werkes abgeben können.

Halten wir uns zunächst an das dokumentarische Material, wie es in Baccis Aufsatz vorliegt, so ergibt sich daraus, daß als Geburtsjahr Coppos etwa 1225 angesetzt werden kann. Die frühesten Notizen beziehen sich auf seine Arbeiten für die Cappella San Jacopo im Dom zu Pistoia, wo er Fresken nicht nur im Jahre 1265, sondern auch 1269 malte; 1269 assistiert ihm ein Priester, genannt Insalato di Jacopo. Ein anderes Dokument — datiert 1274 — berichtet von der Bestellung eines großen Triumphkruzifixes nebst Bildern von Maria und Johannes, die auf einem Querbalken über dem Eingange zum Chor der Kanoniker im Dom zu Pistoia aufgestellt werden sollten, sowie eines kleineren Kruzifixes nebst einem Bilde des Erzengels Michael für einen Altar in derselben Kirche. Die Malereien sollten von Coppo gemeinschaftlich mit seinem Sohn Salerno ausgeführt werden, der wegen Schulden ins Gefängnis gesetzt worden war. Aus diesem Anlaß wenden sich die Vorsteher und Domherren des Domes oder, um ihre vollständige Benennung zu zitieren, „l'arciprete e i canonici del capitolo di S. Zenone e gli operai di S. Jacopo", mit einer schriftlichen Eingabe an den Podestà der Stadt, es möge Salerno aus der Schuldhaft gegen das Versprechen entlassen werden, daß die Schreiber des Gesuchs seine Schulden mit einem Teil des Honorars für die in Aussicht gestellten Arbeiten bezahlen würden. Sicherlich wurde dem Ersuchen der mächtigen Herren willfahrt, und Salerno erhielt Gelegenheit, seinen Vater bei der Ausführung der genannten Gemälde wirksam zu unterstützen. Ja, es scheint fast, als wenn der jüngere Künstler einen Hauptteil der Arbeit zugewiesen erhalten hätte. Dieser Schluß muß jedenfalls aus dem großen Kru-

zifix im Dom zu Pistoia gezogen werden, das, wie wir finden werden, nicht von Coppo selbst ausgeführt sein kann. Die übrigen in den Dokumenten erwähnten Malereien sind sämtlich zerstört. Das große Madonnenbild (etwa 4 braccia breit und 8 braccia hoch) wird jedoch in einem Dokument aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts als neben dem Kruzifix auf dem bemalten Querbalken über dem Eingang zum Chor befindlich, erwähnt. Später scheint es auf dem Hochaltar aufgestellt worden zu sein, um schließlich im XVII. Jahrhundert seine Stätte in dem sog. Oratorio di S. Luca zu erhalten, einer kleinen Kapelle am Dome, die nunmehr auch den Weg alles Irdischen gegangen ist. Ob das Bild gleichzeitig zerstört oder ob es verschleppt worden ist, weiß man nicht.

Den oben mitgeteilten Dokumenten nach zu urteilen, scheint Coppo nach 1265 hauptsächlich für Pistoia gearbeitet zu haben. Baccis Vermutung, daß er auch in Pistoia ansässig gewesen sei, erscheint recht plausibel, obwohl sie sich nicht durch dokumentarische Angaben stützen läßt. Noch im Jahre 1269 wird er „magister Coppo florentino" genannt, 1274 aber ganz einfach „magister Coppus", worin möglicherweise eine Andeutung liegen kann, daß er damals in Pistoia fest ansässig gewesen ist. Daß Coppo florentinischer Bürger gewesen ist, wird indessen nicht nur durch das Epithet in den Bestellungsdokumenten bestätigt; wir wissen auch, daß er im florentinischen Heere in der unglücklichen Schlacht bei Montaperti 1260 mitkämpfte. In einem Verzeichnis der Soldaten kommt u. a. vor „Coppus dipintore, populi Sancti Laurenti". Und wie es scheint, gehörte Coppo zu den Florentinern, die nach der Schlacht in sienesische Gefangenschaft gerieten; sonst hätte er sich wohl kaum bereits im Jahre darauf in der Feindesstadt befunden oder für sie gearbeitet. Den Beweis dafür, daß dies der Fall war, bot die oben erwähnte Signatur unter der großen Madonna in der Servikirche in Siena. Sie hatte folgenden Wortlaut: MCCLXI COPPUS DE FLORENTIA ME PINXIT. Obwohl sie nunmehr zerstört ist, besteht kein Anlaß zu bezweifeln, daß sie wirklich existiert hat.[11] Der gegenwärtige Zustand des Bildes

zeugt ja in augenfälligster Weise davon, daß es eine gründliche Restaurierung durch einen sienesischen Maler im Anfang des XIV. Jahrhunderts erfahren hat. Es ist von einem Künstler aus Duccios Schule in ungefähr derselben Weise modernisiert worden wie Guidos bekannte Madonna im Palazzo Publico in Siena, und gleichwie man in dem sienesischen Bilde das ältere Original unter der späteren Verkleidung erkennen kann, so kann man auch in Coppos Werk, trotz der recht gründlichen Übermalung, doch noch die ursprüngliche Zeichnung und den Stilcharakter verfolgen.

Es ist also diese Servimadonna, die wir als Ausgangspunkt bei dem Versuch wählen müssen, Coppos künstlerische Persönlichkeit zu rekonstruieren. Eine andere gleich authentische Arbeit des alten Florentiners existiert nicht; überhaupt wissen wir nichts Näheres über seine Tätigkeit in der Heimatstadt, die vermutlich in die Zeit vor 1260 fällt; denn nach dieser Zeit scheint er nicht nur für Siena und Pistoia, sondern auch für Orvieto und Arezzo gearbeitet zu haben. Wenn Coppo, wie wir anzunehmen Anlaß haben, Cimabues Lehrer gewesen ist, so ist diese Lehrzeit in die Jahre zwischen 1250 und 1260 zu setzen.

Die Madonna in Sta. Maria dei Servi in Siena ist ein Bild von bedeutenden Dimensionen, gegenwärtig aber etwas zu hoch aufgestellt, um von dem Platz vor dem Altar aus gut gesehen werden zu können, besonders da es sich unter Glas befindet. Untersucht man es mehr in der Nähe (ohne Glas), so findet man, daß die technische Ausführung sehr kraftvoll, um nicht zu sagen grob ist, ein Eindruck, der jedoch teilweise auf der späteren Übermalung beruht.

Die Madonna imponiert durch ihre Größe im Verhältnis zur Bildfläche; sie ist sitzend dargestellt, füllt aber die ganze Höhendimension aus, während der Thron mit seiner Rückenlehne die Breite ausfüllt. Die Gestalt wirkt außerdem ungewöhnlich breit und schwer, obgleich die Modellierung, außer in dem übermalten Antlitz, nicht sehr entwickelt ist. Die Kompositionsform ist in gewissem Grade originell — wenigstens ist bislang kein völlig

übereinstimmendes älteres Madonnenbild bekannt geworden — ihre Genesis ist jedoch völlig deutlich; die Madonna ist als byzantinische Hodegetria dargestellt, halb nach rechts gewandt sitzend, das Kind auf dem linken Arm; statt aber die andere Hand, in anbetender Stellung oder auf den Knaben hinzeigend, vor der Brust zu halten, faßt die Mutter mit der rechten Hand den einen Fuß des Kindes, als wenn sie ihn stützen wollte. Die Gebärde ist entschieden freier und natürlicher als die herkömmliche Hodegetria-Handstellung.[12] Stellt man diese Madonna beispielsweise neben Guido da Sienas Madonnen, von denen sich mehrere in der Galerie in Siena finden, so zeigt sich ohne weiteres Coppos Überlegenheit als formender Künstler. Seine Madonna ist nicht nur natürlicher in der Stellung und Handbewegung als die Guidos, sie hat auch mehr körperliches Gewicht, sie sitzt sicherer auf ihrem Thron.

Dieser Thron ist auch nicht ein so rein byzantinisches Tischlerkunstwerk wie beispielsweise Guidos Throne. Besonders die lyraförmige Rückenlehne unterscheidet sich in gewissem Grade von den altertümlicheren Thronen, die wir bisher zu studieren Gelegenheit gehabt haben. Der Thronsitz selbst ist sehr breit und schwer, auf massiven, skulpierten Füßen ruhend. Das rote Kissen auf dem Thronsitz, wie auch das etwas hellere Kissen unter den Füßen der Madonna, machen eher den Eindruck mit Luft gefüllt zu sein, als mit einem weichen Material — ein Eindruck, der durch die steif abstehenden Eckquasten verstärkt wird, von denen sich sehr wohl denken ließe, daß sie als Luftröhren beim Füllen des Kissens dienten. Die Draperie, die an der Rückenlehne befestigt ist, scheint aus braungelbem Leder mit weißen Ornamenten gefertigt; die Decke, auf der der Knabe sitzt, hat eine etwas hellere braungelbe Farbe. Der Mantel der Madonna, der ursprünglich blau war, ist nunmehr fast schwarz; ihre Tunika hat einen dunklen, rotbraunen Ton. Die Farben haben überhaupt ihren Klang verloren; sie sind dumpf und schwer; sogar das weiße Kopftuch der Madonna wirkt schmutzig. Am wenigsten verändert sind die breiten und dichtstehenden Goldstreifen, wenn sie auch nicht ihre ganze ursprüngliche Leucht-

kraft beibehalten haben. Die Madonna ist in Wirklichkeit ziemlich vollständig übermalt, wobei diese Überarbeitung in den Händen und im Gesicht mit weit größerer Sorgfalt ausgeführt worden ist als in den bekleideten Partien, die ganz einfach mit dunkleren Farben überschmiert worden sind. Überall treten indessen dicke schwarze Linien hervor, sowohl in den Konturen und in den Falten wie auch in einigen Ornamenten; sie bilden das tektonische Skelett des Gemäldes und geben der dekorativen Wirkung Halt. Am besten erhalten im ganzen Bilde sind die beiden kleinen Erzengel, die in den beiden oberen Ecken stehen, gekleidet in das traditionelle himmlische Festgewand mit perlenbesticktem Pallium, die Hand anbetend der Madonna entgegenstreckend. Diese Figuren können somit als die sicherste Stütze für die Beurteilung des persönlichen Stils und der Typen Coppos dienen.

Der Typus der Madonna erscheint in der Grundform der Hauptsache nach gewahrt, die Gesichtszüge aber — die Form der Augen, der Nase und des Mundes — wurden in sienesischer Geschmacksrichtung modifiziert; sie haben eine gewisse Weichheit und Fülle erhalten, die direkt an die Madonnen der Duccio-Schule erinnert. Das Gleiche gilt, obwohl in geringerem Grade, von dem Antlitz des Knaben; die sienesische Rundung ist auch hier merkbar, ebenso wie an seinen nackten Beinen und Armen. Die Faltenbehandlung ist dagegen durchweg sehr eckig, die Linien sind scharf gebrochen, der Mantelsaum bildet stellenweise Pfeilspitzformen, die Falten sind so hart und vorstehend, als wären die Mäntel nicht aus Zeug, sondern aus einem steiferen Material verfertigt. Diese harte Drapierungsweise bezeichnet einen vollkommenen Gegensatz zu der fließend-weichen Faltenbehandlung der Duccio-Schule und kann demnach ohne Bedenken auf Coppo di Marcovaldos Rechnung geschrieben werden, obwohl die Wirkung infolge der Übermalung bis zu einem gewissen Grade geschwächt ist und einzelne Partien recht unklar hervortreten. Völlig charakteristisch für Coppo ist auch der Thron der Madonna und seine ornamentale Ausschmückung; hier hat auch die spätere Restau-

rierung nichts anderes als den Farbenton verändert, vor allem in den beiden Kissen und den roten Pantoffeln der Madonna. Wesentliche Partien im Bilde vermitteln so fortdauernd einen starken Eindruck von dem Stil und der Eigenart des ursprünglichen Meisters; wir spüren sie in der Zeichnung, in der Faltenbehandlung, in der Thronform usw., am allerstärksten vielleicht in der Gesamtsilhouette, in dem großartigen Grundzug der Bildkomposition. In der Anlage und Zeichnung der Figuren tritt eine künstlerische Persönlichkeit hervor, die wohl wiedererkennbar sein muß, falls wir ihr anderswo begegnen.

Als Coppo di Marcovaldo das Madonnenbild für Sta.Maria dei Servi in Siena ausführte, hatte er also bereits eine gewisse künstlerische Tätigkeit in der Heimatstadt hinter sich. Eine signierte oder völlig authentische Arbeit des Meisters aus dieser früheren florentinischen Periode besitzen wir nicht, unseres Erachtens aber findet sich doch in Florenz ein größeres Gemälde, das aller Wahrscheinlichkeit nach von Coppo kurz vor 1260 ausgeführt worden ist. Es gehört nunmehr der Kirche Sta. Maria Maggiore in Florenz an, wo es über dem Altar am Ende des südlichen Seitenschiffes aufgestellt ist.[13] Das Bild stellt eine thronende Madonna dar, sowie unter ihren Füßen, die Verkündigung und die Frauen am Grabe Christi. Die Madonnenfigur selbst ist nicht in Malerei sondern in Stuckrelief ausgeführt, während der Thron, auf dem sie sitzt, und alle kleineren Figuren gemalt sind. Es dürfte somit das Wahrscheinlichste sein, daß bei dem Werke ein Bildhauer und ein Maler zusammengearbeitet haben, eine Vermutung, die eine Stütze auch dadurch erhält, daß eine Typen- oder Stilähnlichkeit zwischen der skulpierten Madonna und den gemalten Figuren nicht gespürt werden kann.

Die Madonna sitzt ganz en face und drückt den gleichfalls streng frontal sitzenden Knaben an sich. Die Kompositionsform haben wir früher in lucchesischen Madonnenbildern angetroffen; es ist das sog. Hypsolytera-Schema, nach dem die Madonna als „sedes sapientiae“ aufgefaßt wird. Wie in den früheren Bildern

von gleichem Typ ragt auch hier der glorienumgebene Kopf der Madonna über den Bildrand hinaus. Er ist außerdem mit einer Krone späteren Datums versehen. Der große, skulpierte Strahlennimbus steht hinter dem schmalen Kopf der Madonna wie eine vollentfaltete Sonnenblume; die Figur hat im übrigen langgestreckte Ellipsenform mit symmetrisch geschweiften Seitenkonturen. Die koloristische Wirkung ist in gewissem Grade durch moderne Übermalung vergröbert worden; die Tunika leuchtet in neuer Vergoldung, der Mantel ist grünblau mit braunrotem Futter; das Kopftuch weiß. Der Knabe ist gleichfalls in einen neuvergoldeten Mantel gehüllt, der nur auf der Brust die braunrote Tunika sichtbar werden läßt. Die Gesichter und die Hände sind in hellerem braunem Ton übermalt. Die Madonnengruppe tritt so nicht nur dank der plastischen Form, sondern auch durch ihre leuchtende Farbe in kräftiger Silhouettenwirkung gegen den Goldgrund hervor. Mehr gedämpft und zurücktretend, auch in koloristischer Hinsicht, sind die gemalten Partien: der dunkel braunrote Thron und die in dunkelviolette und blaßrote Tuniken gekleideten Erzengel. Die Figurenszenen unter den Füßen der Madonna sind gleichfalls in recht dunklen Farbenharmonien ausgeführt.

Es ist gesagt worden, daß diese thronende Madonna rein byzantinisch wäre. In einer solchen Behauptung liegt eine bedeutende Übertreibung, denn obwohl die Kompositionsform und die hieratische Stilisierung von byzantinischen Vorbildern inspiriert sind, so verrät doch die Madonna völlig deutlich ihren toskanischen Ursprung. Ihr Typus mit den blinzelnden Augen und dem lächelnden Munde könnte fast individuell genannt werden. Einen direkten Zusammenhang zwischen diesem Madonnentypus und dem Typus der kleinen gemalten Figuren finden wir jedoch nicht und müssen somit die Frage nach dem Meister des Reliefs bis auf weiteres offen lassen.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit von den skulpierten Figuren den gemalten zu, so fällt sofort die Ähnlichkeit der beiden Engel

mit den entsprechenden Erzengeln in dem sienesischen Madonnenbilde auf. Stellungen und Trachten sind identisch; auch die Zeichnung der Flügel ist dieselbe, und die Typen zeigen eine sehr nahe Übereinstimmung. Sie beugen ihre schweren, dunkellockigen Köpfe nach vorn und zeigen in gewöhnlicher Weise mit der einen Hand auf das Christuskind. Die Motive sind rein byzantinisch, aber die Figurenzeichnung, die Typen und die Technik selbst verraten eine bestimmte Individualität, die wir von Coppos „Madonna del Bordoni" her kennen.

Sehr kraftvoll und schön ist die Figurenzeichnung in der Darstellung der Verkündigung unter den Füßen der Madonna. Der Engel, der ein Lilienkreuz in der einen Hand trägt, tritt mit eiligen Schritten vor; der Windzug spielt mit dem Mantelzipfel, und die Falten legen sich in dichtstehenden, beweglichen Kurven über die Beine. Mit erhobener Hand richtet er den himmlischen Gruß an die hochgewachsene Jungfrau, die sich von ihrer Bank erhebt und halb erschrocken zurückweicht. Gleichzeitig wird sie von einem Strahlenbündel aus der Höhe getroffen, dem eine Taube entflattert. Besonders augenfällig ist die Faltenstilisierung; es scheint als wenn die Mäntel aus sehr steifem Zeug beständen, die Falten brechen sich in scharfen Kämmen und Flächen, die durch weiße Glanzlichter hervorgehoben werden. Sie machen bisweilen den Eindruck getriebener Arbeit.

In der Darstellung der drei Marien, die sich dem Grabe Christi nähern und es leer finden, hat der Künstler auf eine treffende Weise das demütig Zaghafte und Fragende bei den Frauen und andererseits die ruhige Sicherheit bei dem Engel charakterisiert, der erklärend und tröstend zu ihnen spricht. Die Wachsoldaten, die im Vordergrunde eingeschlummert liegen, sind verkümmerte Zwerge im Vergleich zu den langen und stattlichen Hauptfiguren. Diese hochgewachsenen Frauengestalten, in einer Gruppe zusammengeschlossen, imponieren durch ihre kraftvolle Struktur und ein gewisses verhaltenes Pathos in Stellungen und Ausdruck. In den Typen fällt die hohe, geschwungene Nase und die breite Stirn

auf. Auch diese Züge zeugen eher von Kraft als von Anmut und Schönheit.

Im übrigen hat der Maler, wie gesagt, auch den Thron, auf dem die Madonna sitzt, sowie die den Rahmen schmückenden zwölf Apostel ausgeführt, von denen acht in Ganzfigur und vier in Halbfigur dargestellt sind. Der Thron und das große „pneumatische" Kissen mit den aufwärts gerichteten Quasten stimmen bis auf Einzelheiten mit den entsprechenden Partien in dem sienesischen Madonnenbilde überein; der Thron hat dieselbe massive Form, dieselben breiten, pfeilerähnlichen Füße mit skulpierten und eingelegten Blattornamenten, das Kissen hat dieselbe braunrote Farbe und die steifen Eckquasten. Nur die Rückenlehne fehlt; sie hätte auf der schmalen Bildfläche keinen Platz erhalten können. Diese augenfälligen Übereinstimmungen mit dem sienesischen Bilde sind von um so größerem Interesse, als sie sich auf Partien beziehen, die wirklich in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten und nicht wie die Figuren übermalt sind.

Einen ausführlicheren stilkritischen Beweis für unsere Ansicht, daß Coppo di Marcovaldo die Kleinfiguren und den Thron im Sta. Maria Maggiore-Bilde gemalt hat, können wir vorläufig nicht vorlegen, da ja das sienesische Bild kaum andere Elemente für eine solche Beweisführung darbietet, als die bereits angeführten: die kleinen Engel, die harte und eckige Faltenbehandlung, die Form und ornamentale Ausschmückung des Thrones. Was die Figurentypen selbst betrifft, so erscheinen sie in dem sienesischen Bilde nicht so klar ausgeprägt wie in dem florentinischen sowie in einigen anderen Gemälden, die aus mehreren Gründen Coppo zugeschrieben werden können. Wenn wir diese kennen gelernt haben werden, wird auch die Zuweisung des Sta. Maria Maggiore-Bildes an Coppo natürlicher erscheinen. Indessen soll keineswegs bestritten werden, daß das florentinische Gemälde Coppo in etwas engerer Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern zeigt als die „Madonna del Bordone" in Siena, was wahrscheinlich darauf beruht, daß die florentinische Tafel etwas früher ausgeführt

worden ist. Sie ist jedoch keine unpersönliche Imitation nach traditionellen Mustern, sondern zeigt das Gepräge eines starken individuellen Willens und einer gewissen emotionellen Energie in Konzeption und Figurenzeichnung, wie sie wohl als für Coppo di Marcovaldo besonders charakteristisch bezeichnet werden können.

Das individuelle Temperament und die Stilisierungsmethode des Künstlers lernen wir durch ein großes Madonnenbild näher kennen, das der Kirche Sta. Maria dei Servi in Orvieto gehört. Das Bild ist mit vollem Recht von dem orvietanischen Archäologen Pericle Perali dem Coppo zugeschrieben worden, eine Attribution, die die meisten Forscher sehr plausibel finden dürften, auch wenn sie das Bild nur durch eine schlechte Photographie kennen. Seine gegenwärtige Aufstellung in einer dunklen Nische hoch oben in der Apsis der Kirche macht nämlich alles nähere Studium des Originals unmöglich. Nur wenn man das Bild von seinem dunklen und erhöhten Platze herunternehmen läßt, kann man es ordentlich sehen, und dies lohnt sich wohl — trotzdem dazu ein wahres Baugerüst erforderlich ist —, denn dieses Bild ist eine der mächtigsten und imposantesten Dugentomadonnen, die überhaupt auf unsere Zeit gekommen sind. Das Bild ist zwar ziemlich schmutzig und stellenweise etwas abgerieben, aber es ist ganz frei von Übermalungen und wirkt auch deshalb so viel stärker und ursprünglicher als die sienesische Madonna. Zu einer ungefähren Datierung des Bildes, jedenfalls zu einem Terminus post quem, können wir im Anschluß an die Baugeschichte der Kirche gelangen. Sta. Maria dei Servi in Orvieto wurde im Jahre 1265 begonnen und 3 Jahre später als „opera sontuosa“ erwähnt, was darauf hindeutet, daß sie damals der Hauptsache nach fertiggestellt war. An der Spitze der neuen Kirche in Orvieto stand ein Servitermönch von SS. Annunziata in Florenz, Padre Ristoro, und es ist wohl nicht unwahrscheinlich, daß mehrere florentinische Brüder mit ihm nach Umbrien gingen, da ja der Orden sein Hauptquartier in Florenz hatte und zum grossen Teil aus Mitgliedern der toskanischen Adelsfamilien bestand.[15] Der Serviterorden bildete überhaupt eine Art vornehmeren Gegen-

stücks zu dem streng demokratischen Franziskanerorden, denn auch auf dem religiösen Gebiet trat, trotz aller Gleichheitstheorien, der Klassenunterschied hervor. Bezeichnenderweise bedient sich dieser Orden nicht umbrischer oder umbro-pisanischer Maler, wie die Franziskaner, sondern reiner Florentiner; zuerst des Coppo di Marcovaldo, der für die Serviterkirchen in Siena und Orvieto arbeitet, und später Cimabues, der unter anderem eine Madonna für Sta. Maria dei Servi in Bologna gemalt hat.

Die Madonna ist in dem orvietanischen Bilde in genau derselben Stellung dargestellt wie in dem sienesischen, aber nach der entgegengesetzten Seite gewandt. Sie hält den Knaben sitzend auf ihrem rechten Arm statt auf dem linken und unterstützt seinen Fuß mit ihrer linken Hand. Die Fußstellung des Knaben ist etwas unruhiger als in Siena, die Hände aber sind durchaus entsprechend: die eine segnend, die andere eine Schriftrolle haltend. Der Thron ist auch der Hauptsache nach derselbe wie in dem sienesischen Bilde, sowohl in seiner schweren unteren Partien mit den dicken, skulpierten und eingelegten Füßen, wie auch in der lyraförmigen Rückenlehne, an der eine ornamentierte Lederdraperie befestigt ist. Wahrscheinlich hat auch dieser Thron einen Fußschemel gehabt, der aber durch das Abschneiden des Bildes unten verloren gegangen ist. Auf dem Thronsitz ruhen doppelte, luftgefüllte Kissen, ein rotes und ein grünes. Der Mantel der Madonna hat einen dunklen, grünblauen Ton angenommen, der des Knaben ist rotbraun, beide reich mit breiten Goldstrahlen illuminiert; die Decke, auf der der Knabe sitzt, ist orangegelb. Der Goldgrund ist der Hauptsache nach wohlerhalten, aber nicht mit Ornamenten versehen; der große Nimbus um den Kopf der Madonna ist mit Strahlen in Relief behandelt. Zu beiden Seiten Marias sieht man, zur Hälfte über die Rückenlehne des Thrones erhoben, zwei Engel mit liliengekrönten Zeptern in den Händen. Sie sind also etwas anders angeordnet und in größerem Maßstab ausgeführt als die Engel im Sienabilde; vergleichen wir aber die Typen, so finden wir, daß sie Mitglieder derselben künstlerischen Familie, Schöpfungen desselben

Meisters sind. Sie bilden eine der kräftigsten Stützen für die Zuweisung des Orvietobildes an Coppo di Marcovaldo.

Im übrigen dürfte auch bereits aus unserer Beschreibung hervorgegangen sein, daß die Komposition des Bildes sehr nahe mit der Madonna del Bordone in Siena übereinstimmt; dies gilt besonders von der charakteristischen und ungewöhnlichen Handstellung, die wohl als individuell zu bezeichnen sein dürfte. Noch kräftigere stilistische Argumente lassen sich jedoch der Faltenbehandlung entnehmen: die eckigen, steifen und vorstehenden Falten weisen dasselbe Motiv auf, denselben zackigen und unregelmäßigen Rhythmus, den wir so bezeichnend für die Sienamadonna gefunden haben. Wir zögern daher nicht, auch die Orvietomadonna als eine Arbeit von Coppo di Marcovaldo anzuerkennen; und dieses Bild gibt uns wirklich Gelegenheit, den Stil und die Typen des Künstlers in ihrer ursprünglichen Form kennen zu lernen.

Der große Kopf der Madonna auf dem langgestreckten Halse ist zur Seite gebeugt, wie wenn er von der reich ornamentierten Krone niedergedrückt würde. Ihn umgibt ringsum ein sehr breiter Reliefnimbus. Der Ausdruck ist pathetisch, die Züge sind durch dunkle Linien kräftig hervorgehoben. Die Nase ist hoch und geschwungen sowie abgeplattet und mit einem Glanzlicht auf der Spitze versehen. Die Augen sind groß und von breiten, dunklen Schattenpartien eingerahmt, die sich nach innen zur Nasenwurzel hin fortsetzen. Unter der Nase bemerkt man eine tiefe Aushöhlung; die Oberlippe ist im übrigen stark beleuchtet und mit drei deutlichen Bogenlinien bezeichnet. Die Modellierung des Gesichtes, wie auch der Gestalt im übrigen, (die Faltendisposition) zeugt von einem ungewöhnlich starken Gefühl für plastische Formenwerte. Sie ist in breiten Flächen mit kräftigen Kontrasten von Licht und Schatten ausgeführt, die jedoch nunmehr durch Alter und überdeckenden Schmutz abgeschwächt sind. Die Formensprache zeigt unleugbar ein gewisses Gepräge von Großartigkeit, ist aber gleichzeitig etwas hart und schwer. Es spiegelt sich in ihr ein künstlerischer Wille derselben Art wider, wie wir ihn von Cimabues

Madonnen her kennen, obwohl die Ausdrucksformen nicht ganz so kräftig und dramatisch wirkungsvoll sind wie bei dem jüngeren Meister. Coppo ist altertümlicher und in formaler Hinsicht mehr gebunden; seine emotionelle Inspiration, die wohl im Grunde nicht schwächer ist als die Cimabues, bleibt mehr nach innen gewandt und ist auf eine dumpfere, schwerere Tonart gestimmt. Der Zusammenhang aber zwischen diesen Künstlern ist durchaus augenfällig; ihre Begabung ist von derselben Art, und das Streben nach plastischer Form dominiert bei beiden.

Es dürfte überflüssig sein, noch weiter bei Einzelheiten der Orvietomadonna zu verweilen, um ihre Zusammengehörigkeit mit den Bildern in Siena und Florenz zu beweisen. Die Hauptmomente sind bereits hervorgehoben worden. Wir haben gefunden, daß sowohl die Auffassungsweise wie die Formkriterien in allen diesen Bildern übereinstimmen. Es dürfte statt dessen angezeigt sein, einen Schritt weiter zu gehen und uns der Betrachtung eines Werkes zuzuwenden, in dem Coppos individuelles Temperament einen stärkeren Ausdruck erhält als in irgend einem der vorhergehenden Bilder.

Dieses Werk ist unseres Erachtens das große Triumphkruzifix in San Domenico in Arezzo, das — mirabile dictu — bisher gewöhnlich Margaritone d'Arezzo zugeschrieben worden ist.[16] Mehr Geringschätzung und Mangel an Verständnis hätte man kaum diesem großartigen Kunstwerk gegenüber zeigen können, denn wenn jemand unwürdig gewesen ist, als sein Meister genannt zu werden, so ist es Margaritone, der unfähigste aller toskanischen Dugentomaler. Rein ikonographisch gesehen, schließt sich dieses Kruzifix demselben byzantinischen Schema an, das wir durch eine ganze Reihe vorhergehender Kruzifixe, mit dem Giuntas beginnend, kennen gelernt haben; die Christusfigur aber ist sehr stark ausgeschweift, die Brust ist eingesunken, und der Kopf fällt schlaff zur Schulter hinab. Die starke Betonung der Bewegung erinnert an das Werk des Franziskusmeisters, die Muskulatur an Brust und Rumpf aber ist mehr ausgearbeitet als in dem Perugiakruzifix;

die Form hat einen mehr naturalistischen Charakter. Die Hände sind jedoch auf die altertümliche Weise angenagelt, mit der flachen Innenseite nach außen und aufwärtsgerichtetem Daumen; die Füße, wie gewöhnlich, im Winkel gegeneinander auf dem Suppedaneum. Auf den Gemälden der Kreuzesarme sind Maria und Johannes im Brustbild dargestellt, den Kopf gegen die Hand gestützt und das Gesicht im Halbprofil. In diesem Falle ist es Maria, die sich mit den Fingern auf der Wange die Tränen trocknet, während Johannes mehr gefaßt und meditativ erscheint. Die Tafel am Kreuzesstamm hat keinen Bildschmuck, nur eine Inschrift; über dieser erscheint Christus als Pantokrator in einem Medaillon. Die Seitenfelder am Kreuzesstamm sind mit Ornamenten von abwechselnd roten und schwarzen Quadraten versehen, die mit stilisierten Blattformen ausgefüllt und durch kleine vergoldete Rondelle miteinander verbunden sind. Hier kommt keine Figur zu Christi Füßen vor; die Komposition ist ebenso einfach wie in Giunta Pisanos Kruzifix.

Die Ähnlichkeit mit Coppo di Marcovaldos Orvietomadonna tritt uns vor allem bei den beiden Seitenfiguren, Maria und Johannes, entgegen. Die Form der Typen, die Modellierung der Gesichtszüge und das Pathos des individuellen Ausdrucks scheinen uns in diesem Falle deutliches Zeugnis von der Identität des Meisters abzulegen. Charakteristisch ist die hohe Nase, die durch ein weißes Rondell auf der Spitze abgeschlossen wird, die Zeichnung der Oberlippe mit drei deutlichen Kurvenlinien sowie die großen Augen, die — besonders über den Augenlidern — von breiten Schattenpartien umschlossen sind. Der Gegensatz des Licht- und Schattenplans ist plastisch ausdrucksvoll, die Modellierung zeigt eine Tendenz zu kubischer Stilisierung. Im übrigen haben wir bisher bei keinem anderen Meister des XIII. Jahrhunderts dieselbe Art von Duft und nach innen gewandtem Pathos, dieselbe gedämpfte Leidenschaft angetroffen. Der Franziskusmeister kann wohl ebenso ausdrucksvoll in dramatischer Hinsicht sein, aber er ist weicher, mehr lyrisch, und dasselbe gilt von seinen Zeitgenossen in Umbrien.

Die Berlinghieri geben ihre stärksten Passionsausdrücke in linearen Rhythmen; die Pisaner halten sich näher an die byzantinischen Muster und die Traditionen von der Miniaturmalerei her. Hier in diesem Kruzifix, gleichwie in den früher beschriebenen Madonnen von Coppo di Marcovaldo, begegnen wir dagegen einer großartigen plastischen Form, erfüllt von einem bedeutenden dramatischen Pathos, einer Formauffassung und einer Ausdruckskraft, die wohl als charakteristischer für die florentinische Kunst (wie wir sie aus den Werken Cimabues und späterer Künstler kennen), als für irgend eine andere toskanische Lokalschule bezeichnet werden können.

Die Zuweisung des S. Domenico-Kruzifixes an Coppo hängt natürlich in gewissem Grade von der ästhetischen Auffassungsweise und der allgemeinen Materialkenntnis des Beobachters ab, denn ihre Richtigkeit kann nicht auf eine völlig bindende Weise lediglich mittels formaler Stilkriterien bewiesen werden. Sofern es uns gelungen ist, in die künstlerische Psyche dieses Meisters einzudringen, scheint es uns jedoch, daß er sich eben durch die formalen und psychologischen Kriterien auszeichnet, die in dem oben beschriebenen Kruzifix betont worden sind. Die Abweichungen, die bei einem Vergleich mit Coppos Orvietomadonna beobachtet werden können, sind nicht von wesentlicher Bedeutung. Die Faltenbehandlung an Christi Lendentuch ist wohl etwas weicher und reicher als in dem Madonnenbilde, sieht man aber näher zu, so findet man auch im Kruzifix, beispielsweise bei der Johannesfigur, ähnlich harte, scharf gebrochene Falten wie bei der Madonna, und die Vorliebe für kräftige, schwarze Konturen und reiche Goldilluminierung ist in beiden Fällen ungefähr gleich ausgeprägt. Übrigens kann man ja an dem Kruzifix, dank der sorgfältigen Reinigung, die dieses Werk neuerlich erfahren hat, weit besser die Technik und Arbeitsmethode des Künstlers beobachten. Die Malerei ist durch eine koloristische Schönheit gekennzeichnet, wie man sie in dem großen Madonnenbilde kaum ahnt. Der Ton des amethystfarbigen Lendentuches ist besonders tief und leuchtend,

und dieselbe rötliche Farbe kehrt auf der Inschrifttafel mit den Goldbuchstaben über dem dunkelblauen Kreuzesstamm wieder. Die Karnation des Gekreuzigten ist dunkelgraugrün, sein Haar braun; die Ornamente der Seitenfelder zeigen Braunrot, Schwarz und Gold. Die trauernde Maria ist, wie gewöhnlich, in einen dunkelvioletten Mantel gekleidet; Johannes trägt eine rote Tunika und grünblauen Mantel. Christus in dem krönenden Medaillon ist gleichfalls in Rot und Blau gekleidet. Die Farben sind überhaupt ziemlich dunkel und gesättigt und reichlich mit Goldstrahlen illuminiert. Auch in koloristischer Hinsicht verrät somit dieses Werk die Abhängigkeit des Künstlers von byzantinischen Mustern.

Im Anschluß an dieses Kruzifix werden von mehreren Autoren zwei andere große Triumphkruzifixe erwähnt, die sich in San Francesco in Arezzo und San Francesco in Castiglion Fiorentino befinden. Die traditionelle Zuweisung dieser Kruzifixe an Margaritone ist durchaus ebenso ungerechtfertigt wie die des Kruzifixes in San Domenico, womit jedoch keineswegs gesagt sein soll, daß alle drei Kruzifixe von demselben Künstler ausgeführt worden sind.[17]

Das Kruzifix in San Francesco imponiert bereits durch seine ungewöhnlich mächtigen Abmessungen; Christus ist hier in beträchtlich übernatürlicher Größe dargestellt, als Gigant, sich in Todesangst am Kreuze windend. Maria und Johannes treten nicht im Brustbild, sondern in Halbfigur auf den Gemälden der Kreuzesarme auf, ihre Wirkung ist aber heute infolge der Abnutzung und der Schmutzschicht stark beschränkt. Der koloristische Effekt ist überhaupt durch Schmutz und Alter beträchtlich abgeschwächt. Nichtsdestoweniger aber ist die künstlerische Wirkung mächtig, um nicht zu sagen ergreifend. Es ist, wie wenn der etwas verfallene Zustand des Kruzifixes dazu beitrüge, die pathetische Untergangsstimmung hervorzuheben, die die Konzeption kennzeichnet.

Christus wird wie im vorigen Falle mit im Winkel zu einander festgenagelten Füßen dargestellt, an ausgespannten Armen hängend, den Körper auf byzantinische Weise ausgeschweift. Die Figur ist

vielleicht etwas steifer als im S. Domenico-Kruzifix, die Biegung aber ist doch bedeutend und die Rumpfpartie stark ausgedehnt. Das helle Lendentuch ist reichlich bemessen und in großen, rinnenförmigen Falten drapiert; war es ursprünglich mit Goldstrahlen illuminiert, so sind diese jedenfalls nunmehr völlig verlöscht. Die Seitenfelder des breiten Kreuzesstammes sind mit Vierpässen und stilisierten Sternen ornamentiert, die in Gold auf abwechselnd roten und grünen Feldern ausgeführt sind. Auf den Abschlußtafeln der Arme sind, wie gewöhnlich, Maria und Johannes dargestellt und oben Christi Himmelfahrt in der verkürzten Form, die wir mehrmals beobachtet haben, bestehend aus einer unteren Partie, in der Maria in Halbfigur in Orantenstellung zwischen zwei Engeln erscheint, und einem krönenden Medaillon mit einem Brustbild Christi. Am Fuße des Kreuzes tritt S. Franciscus auf. Er ist klein und scharf, findet aber doch nicht Platz genug, am Kreuzesstamm zu knien, sondern steht mit gekrümmten Beinen, mit beiden Händen Christi Fuß fassend und ihn wie ein Kind mit der Wange streichelnd. Der Fuß ist wohl doppelt so groß wie das Gesicht des Heiligen, ein Mißverhältnis, das grotesk erscheinen könnte, wenn nicht der Ausdruck des seraphischen Bruders eine so rührende Innigkeit aufwiese. Die Figur ist wirklich beseelt, sie offenbart ein stärkeres Charakterisierungsvermögen, als wir es in späteren, mehr naturalistischen Franziskusporträts finden. Es ist dasselbe tiefe, stille Pathos, das wir bereits bei Maria und Johannes auf dem S. Domenico-Kruzifix betont haben. Leider sind die Seitenfiguren auf dem S. Francesco-Kruzifix so stark zerstört, daß es nicht mehr möglich ist, ihre Ausdruckskraft sicher zu bewerten, was aber noch vorhanden ist, scheint doch zu zeigen, daß das emotionelle Element hier zu keineswegs schwächerem Ausdruck gekommen ist.

Dieses gewaltige Kruzifix steht überhaupt dem vorher beschriebenen in Bezug auf dramatisches Pathos oder erschütternde Passionsstimmung nicht nach; der Ausdruck ist gesteigert, die Tragik hat freieren Lauf erhalten. Hier ist wirklich das Wort am

Platze, man höre „das Brüllen des Löwen von Golgatha". Diese Steigerung ist aber mit einer vergröbernden Forcierung der Ausdrucksmittel Hand in Hand gegangen. Die Technik ist roher als im vorigen Falle, die Details sind weniger fein durchgearbeitet, die Modellierung schwächer, die Zeichnung härter als im S. Domenico-Kruzifix. Die Arbeit war sichtlich darauf berechnet, aus größerem Abstand betrachtet zu werden.

Abgesehen aber von der Vergröberung der Technik verrät auch der Christustypus mehr Rücksichtslosigkeit, um nicht zu sagen Roheit, in der Schilderung des Leidens, als im S. Domenico-Kruzifix. In keinem der beiden Fälle kann man von einer idealisierten oder erhabenen Darstellung des Gekreuzigten sprechen, die Züge sind plebejisch, das Gesicht wird von der großen, häßlichen Nase und der niedrigen Stirn beherrscht. In dem S. Domenico-Kruzifix breitete sich aber doch über das häßliche Gesicht ein versöhnlicher Hauch der Majestät des Todes; von einem solchen versöhnenden Schimmer kann man im S. Francesco-Kruzifix nicht sprechen. Die Häßlichkeit erscheint hier fast bestialisch abschreckend. Der Gekreuzigte ist als einer der Parias des Menschengeschlechts dargestellt; die Stirn ist verschwindend niedrig, der Dornenkranz ruht dicht unter den Augenbrauen, die Kiefernpartie ist vorgeschoben, die dicken, etwas geöffneten Lippen sind von einem zottigen Schnurrbart und einem struppigen Bart umrahmt, die gewaltige Hakennase hängt in einem Klumpen über die Lippe. Es scheint, als wenn der Künstler absichtlich versucht hätte, den Gekreuzigten so häßlich und unsympathisch wie möglich darzustellen, das rein Animalische bei diesem Menschengeschöpf hervorhebend, um so das Leiden des Gottmenschen zu betonen. Er ist am Kreuz unter furchtbaren Schmerzen gestorben; das Gesicht verrät noch die letzten Todeszuckungen, und die Spannung in den Muskeln des Körpers ist noch nicht vollkommener Schlaffheit gewichen. Die Darstellung spiegelt somit einen Reflex des Todeskampfes wider, das Ringen und den schließlichen Zusammenbruch der gewaltigen vitalen Energie. Und all dies ist auf eine augenfälligere

materielle Weise als in früheren Kruzifixen dargestellt; es ist nicht umgeschmolzen in abstrakte Linienrhythmen, nicht in ein harmonisch schönes Formenschema von rein byzantinischem Typus gegossen, sondern mit einer rücksichtslosen, realistisch darstellenden Kraft gegeben, die bis zu einem gewissen Grade den byzantinischen Kompositionstypus erneuert. Man kann kaum umhin, ein Bedauern darüber auszudrücken, daß der Künstler nicht den gotischen Kruzifixtypus (der ja bei seinem Zeitgenossen Niccolo Pisano auftritt) gekannt hat, denn dieser letztere Typ hätte doch durch seine größere Natürlichkeit und Beweglichkeit ganz andere Möglichkeiten zu dramatischer Charakterisierung geboten. Rein ikonographisch ist das Kruzifix demnach relativ altertümlich, hinsichtlich der Konzeption aber steht es auf demselben Niveau wie Cimabues Schöpfungen.

Was von dem Kruzifix in S. Francesco in Arezzo gesagt worden, gilt der Hauptsache nach auch von dem Kruzifix in S. Francesco in Castiglion Fiorentino; es kann fast als eine schwächere Replik des Arezzokruzifixes betrachtet werden.[18] Die Kompositionen sind im großen und ganzen identisch, nur mit dem Unterschied, daß an Stelle des Franziskus Magdalena zu Füßen Christi steht; das krönende Christusmedaillon ist verloren gegangen. Im übrigen ist zu bemerken, daß die Hauptfigur etwas dünner und steifer geworden ist, das Lendentuch schließt dichter um die Beine und wird auf beiden Seiten in längeren Zipfeln hinabgezogen. Der Kopf fällt auch etwas schlaffer zur Schulter hinab als im vorigen Falle. Aber der Christustypus zeigt dieselben Grundzüge, und der forcierte Ausdruck erinnert an das aretinische Kruzifix. Die Figurenzeichnung ist in allen wesentlichen Partien die gleiche, ebenso die ziemlich grobe Malweise mit rotierenden Pinselstrichen. Die Farbenstimmung ist nunmehr relativ hell, dank der gründlichen Reinigung, der das Kruzifix unterzogen worden ist: blaßgraue Karnation, weißes Lendentuch, hellbraunes Haar, schwarzer Kreuzesstamm und vergoldete Seitenfelder, verziert mit rot konturierten, gotischen Vierpaßmustern. Auch wenn die Meister nicht

identisch gewesen sind, so kann dieses Kruzifix unseres Erachtens ohne Bedenken derselben Werkstätte wie das größere aretinische Kruzifix zugewiesen werden. Beide gehören derselben florentinischen präcimabueschen Stilgruppe an und offenbaren denselben Grad realistischen Formgefühls, dieselben Typen und denselben Stil, wenn auch mit etwas wechselnden Betonungen.

Dagegen ist der Unterschied zwischen diesen zwei Kruzifixen einerseits und Coppos großem Kruzifix in San Domenico andererseits ganz offensichtlich. Es lassen sich wohl gewisse Übereinstimmungen in Bezug auf Figurenzeichnung und Typencharakter bemerken, aber diese sind doch relativ allgemeiner Art und eigentlich nicht individuell. Die Hauptfigur im San Domenico-Kruzifix ist trotz der verhältnismäßig plastischen Formbehandlung keine so plump realistische Erscheinung wie im San Francesco-Kruzifix; sie ist vornehmer und edler und auch mit größerer technischer Sorgfalt und Feinheit ausgeführt als die beiden anderen Kruzifixfiguren. Auch die Drapierung des Lendentuchs ist ziemlich verschieden; es ist weich und bauschig im San Domenico-Kruzifix, dagegen ziemlich fest gestrafft in den beiden anderen. Indessen finden sich ja auch Übereinstimmungen, stilistische Verwandtschaftszüge zwischen den beiden Kruzifixen, und es ist wohl möglich, daß sie nicht ganz unabhängig von einander entstanden sind. Der jüngere Künstler, der das Kruzifix in San Francesco gemalt hat, hat wahrscheinlich Coppos Kruzifix in San Domenico gekannt und sich bis zu einem gewissen Grade durch dieses inspirieren lassen. Seine Konzeption geht in derselben Tonart wie die Coppos, aber ihm geht dessen formale Sicherheit und solide Technik ab. In dramatischer Hinsicht steht er indessen seinen älteren Zeitgenossen keineswegs nach, im Gegenteil; er kann wohl als der ungestümste und ergreifendste aller toskanischen Kruzifixusmaler des 13. Jahrhunderts bezeichnet werden.

Wendet man sich von diesem wirklich imposanten Kunstwerke dem großen Kruzifix zu, das in der Sakristei im Dom zu Pistoia hängt, und das von Dtt. Bacci mit dem in den Dokumenten er-

wähnten, im Jahre 1274 bei Coppo und seinem Sohn Salerno bestellten Triumphkruzifix identifiziert worden ist, so ist der erste Eindruck entschieden der einer Enttäuschung.[19] Das Kruzifix ist eine erstaunlich schlaffe und unbedeutende Schöpfung, ebenso schwach in Zeichnung und Formgebung, wie es blaß und verwässert in der Farbe ist. Läge nicht die Kombination mit den oben angeführten dokumentarischen Angaben nahe, würde sicherlich kein stilkritisch arbeitender Kunsthistoriker auf den Gedanken verfallen, das Kruzifix demselben Maler zuzuschreiben, der die Madonnen in den Serviterkirchen zu Siena und Orvieto ausgeführt hat. Ein absoluter Beweis dafür, daß die Identifizierung richtig ist, liegt ja auch nicht vor; vorausgesetzt aber, daß sie zutrifft, so kann das Kruzifix unserer Ansicht nach nur als eine Arbeit von Coppos Sohn Salerno erklärt werden. Der alte Maler mag zur Zeit der Ausführung dieses Werkes nicht mehr die Kraft gehabt haben, aktiv an der Arbeit teilzunehmen, eine Vermutung, die in gewissem Grade durch die dokumentarischen Angaben gestützt wird. Nach diesen wurden ja von den Bestellern besondere Anstrengungen gemacht, um Salernos Entlassung aus dem Schuldgefängnis zu erwirken, damit er seinem Vater bei der Ausführung des Kruzifixes und der anderen Malereien für den Dom in Pistoia behilflich sein sollte.

Das Kruzifix ist oben beträchtlich verstümmelt und auch die Tafeln der Kreuzesarme sind abgesägt; dagegen ist die Hauptfigur wohlerhalten. Christus ist stehend dargestellt, die Schwere des Körpers ruht völlig auf dem zurückstehenden Bein, das vordere ist stark verlängert und als „Spielbein" behandelt. Die abgewendete (linke) Hüfte ist infolgedessen ausgebogen, der Körper aber im übrigen merkwürdig steif, in seiner oberen Hälfte so gut wie gerade. Er hängt auch nicht von den Armen herab, die im Gegenteil schlaff gebogen sind, und der Hals ist sichtlich zu kurz, um eine stärkere Bewegung des Kopfes zuzulassen. Der Typus ist maskenartig leer mit einer unerhört langen, gebogenen Nase. Der Kopf ist unverhältnismäßig groß, desgleichen auch die Hände und Füße.

Der ausführende Künstler scheint jeden Gefühls für lebende, organische Form bar gewesen zu sein; sein Christus hat mehr Ähnlichkeit mit einer platten Holzpuppe als irgendein anderer der byzantinisierenden Gekreuzigten, die wir bisher studiert haben.

Zu beiden Seiten der großen Mittelfigur sind sechs Passionsszenen dargestellt — Christi Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Christi Geißelung, Grablegung, Kreuzabnahme, die Frauen am Grabe Christi —, die wohl einigermaßen geeignet sind, den Eindruck des Ganzen zu verbessern, wenn sie auch, ebensowenig wie die Hauptfigur, einen mehr ausgesprochenen Stil oder individuelles Temperament bekunden. Die stark in die Länge gezogenen, kleinen Figuren ermangeln jedoch nicht allen Ausdrucks. Die Schilderungen sind anschaulich, obwohl in engem Anschluß an byzantinische Vorbilder, teilweise mit einer gewissen Gefühlswärme ausgeführt. Der blasse, blaugraue Ton der Farbenstimmung erscheint auch besser für diese kleinen, illustrativen Bilder geeignet als für die große Figur, bei der kräftigere Farbenkontraste und eine festere Zeichnung noch mehr erforderlich gewesen wären. In seiner Gesamtheit erscheint demnach das Kruzifix erstaunlich schlaff und leer. Wir können hier nicht denselben Künstler wiedererkennen, der die beiden monumentalen Madonnen sowie das Kruzifix in San Domenico in Arezzo ausgeführt hat. Sollte er wirklich im Alter derart seine Kraft eingebüßt und nicht nur seine dramatische Energie, sondern auch das Gefühl für plastische und ausdrucksvolle Form verloren haben, so hat er damit auch aufgehört, der Künstler zu sein, den wir früher kennen gelernt haben. Solange das Gegenteil nicht bewiesen werden kann, nehmen wir daher an, daß nicht der alte Coppo, sondern die „pauper persona", die sein Sohn Salerno war, für das Kruzifix im Dom zu Pistoia verantwortlich gemacht werden muß.

Coppo selbst dokumentiert sich durch die oben beschriebenen Werke als einer der kraftvollsten und großzügigsten Maler aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts in Florenz. Er ist einer von denen, die es am besten verstehen, monumentale Formenwerte zu

prägen, denn er baut nicht nur auf lineare Abstraktion, sondern in mindestens eben so hohem Grade auf dreidimensionale, plastische Form. In dieser Hinsicht steht er den übrigen Künstlern derselben Generation voran und repräsentiert eine Richtung, die sich sowohl von der lucchesischen wie von der pisanischen unterscheidet. Er ist Florentiner, Cimabues unmittelbarer Vorläufer und Stammvater der langen Reihe von Künstlern, die in Michelangelo kulminiert. Auch in Coppos Kunst findet sich ein Reflex jener „terribilità", jenes Ungestüms in Gefühl und Ausdruck, das so oft bei späteren typischen Vertretern des florentinischen Wesens betont worden ist.

III

Coppo di Marcovaldo ist also der einzige florentinische Maler vor Cimabue, der bisher von der Forschung identifiziert worden ist. Margaritone d'Arezzo wird wohl bisweilen auch zu der florentinischen Schule gerechnet, aber ein typischer und würdiger Repräsentant von Florenz ist er nicht. Etwas höher in künstlerischer Hinsicht steht ein anonymer Maler, der, nach Stil und Aufbewahrungsorten seiner hauptsächlichsten Arbeiten, gleichfalls Florentiner gewesen ist. Wir finden seine Werke nämlich in Florenz und Umgebung und wissen auch von einigen der bedeutendsten, die nunmehr in ausländischen Museen hängen, daß sie aus der Arnostadt stammen. Der Name des Meisters ist, wie gesagt, unbekannt, aber sein Stil und seine künstlerische Persönlichkeit dürften nach Betrachtung der Malereien, die hier in Kürze beschrieben werden sollen, recht deutlich vor uns stehen.

Das bedeutendste dieser Werke, nach dem wir auch den Maler benennen wollen, ist ein größeres Bild, das der Akademiesammlung in Florenz (Scuola Byzantina) angehört und Maria Magdalena in ganzer Figur nebst acht kleinen Szenen aus ihrem Leben darstellt.[20] Das Bild ist auf ähnliche Weise wie die meisten der früher beschriebenen Franziskusbilder lucchesischer und pisanischer Ma-

ler komponiert. Die Hauptfigur, die stehende Magdalena, ist indessen ungewöhnlich groß, sie füllt das hohe Bild bis auf die schmalen Seitenfelder aus. Die heilige Sünderin ist mit Nimbus versehen, aber nur in ihr langes, braunes Haar gekleidet, das einen dicht schließenden Mantel vom Scheitel bis zu den Fußknöcheln bildet; die Gestalt ermangelt somit jeder Gliederung und sieht am ehesten einem dicken Baumstamm ähnlich. Die eine Hand ist zu der herkömmlichen Repräsentationsgeste erhoben, mit der anderen hält sie eine große Schriftrolle, die folgende Ermahnung an sündige Schwestern enthält: Ne desperetis vos qui peccare soletis exemplo que meo vos reparate Deo". Dieser Inschrift nach zu urteilen ist das Bild von einer reuigen Magdalena gestiftet worden; stellt es aber wirklich ein Porträt der Stifterin dar, so war sie jedenfalls nicht von verführerischem Äußeren. Die Figur zeichnet sich durch auffallend große Füße und Hände sowie durch einen ziemlich flachen und runden Gesichtstypus aus, der eine dicke, an der Wurzel sehr breite Nase und weit auseinanderstehende Augen zeigt, die in Bogenlinien nach den Schläfen hin ausgezogen sind. Die Ohren ähneln einem Paar hängender Bandschleifen; der Mund ist klein und zusammengekniffen. Die Figur ist wohl in Wirklichkeit nicht als Porträt, sondern ganz einfach als ein künstlerisches Symbol beabsichtigt. Denselben Typus werden wir ziemlich gleichartig in mehreren Madonnenbildern wiederfinden.

Zu beiden Seiten der Magdalena sind acht Szenen aus ihrer Legende dargestellt, nämlich: Magdalena, beim Gastmahl des Pharisäers, Christi Füße salbend; Lazarus' Auferweckung; Magdalena, kniend zu Christi Füßen nach der Auferstehung (Noli me tangere); Magdalena den Bürgern in Marseille das Evangelium predigend; Magdalena in der Einöde von schwebenden Engeln getragen; Magdalena in einer Grotte kniend, die Botschaft von ihrem bald bevorstehenden Tode empfangend; S. Maximus, der Büßerin in der Wüste das letzte Abendmahl darreichend; Magdalenas Grablegung. Auch in diesen kleinen Kompositionen sind die Figuren im Verhältnis zur Bildfläche in ziemlich großem Maßstabe

gehalten und wirken infolgedessen etwas eingeklemmt. Besonders in figurenreicheren Kompositionen, wie dem Gastmahl des Pharisäers oder Magdalenas Predigt in Marseille, ist die Zusammendrängung für den Bildeindruck sehr störend. In diesen kleinen Szenen spürt man aber doch ein Streben nach Ausdruck, das in der großen Zentralfigur schwerer zu finden ist. Die kleinen Figuren sind nicht übel gezeichnet, wenn auch die Stilisierung teilweise etwas flüchtig und schematisch ist. Der Künstler hebt die Konturen und die Schattenpartien der Falten mittels dunkler Striche hervor und wendet im übrigen ziemlich kräftige Farben an, wie Zinnoberrot, Blau und Grün. Die Modellierung ist schwach, Bewegung und Ausdruck liegen hauptsächlich in den Konturen. Die Köpfe sind durchgehends sehr groß und schwer und meist zur Seite geneigt; es ist, als wenn sie die dünnen Gestalten nicht recht zu tragen vermöchten. Wahrscheinlich sind einige der Kompositionen von byzantinischen Mustern inspiriert, aber doch auf eine Weise umgeformt worden, die, wie auch die Figurenzeichnung, ein Streben nach individuellem Stil verrät. Der Künstler steht der Wirklichkeit näher als irgend ein echter Byzantiner, seine Schilderungslust und seine Ausdrucksformen haben einen deutlich italienischen Klang, ja geradezu florentinischen Akzent. Dieser ist nicht so stark und ausgesprochen wie bei Coppo di Marcovaldo, aber er ist hier doch vorhanden und unterscheidet das Bild von Werken aus anderen toskanischen Lokalschulen.

Den künstlerischen Stil und die Typen des Magdalenenbildes finden wir in drei großen Madonnenbildern wieder, die nahezu identische Kompositionen aufweisen. Eine dieser Madonnen gehört dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, eine andere der Badia-Kirche in Poppi (Casentino), die dritte findet sich in der Kirche St. Michele in Rovezzano bei Florenz.[21] Die Madonna ist in all diesen Bildern auf einem Thron von ziemlich einfacher Form sitzend dargestellt; die untere Partie ist von skulpierten und blattdekorierten Pfosten umgeben, auf dem Thronsitz liegt ein großes Kissen, und zwischen den geraden Seitenpfosten der

Rückenlehne ist ein ornamentierter Teppich (mit Rautenmuster oder stilisierten Blumen verziert) ausgespannt. Der Thron ist eine etwas vereinfachte Version (mit gerader Rückenlehne) des Typus, den wir bereits bei Coppo beobachtet haben, und da alle diese Madonnenbilder unten etwa sabgeschnitten sind (die Poppi-Madonna auch an den Seiten), so ist es unmöglich zu sagen, ob der Thron einen vorstehenden Fußschemel gehabt hat oder nicht. In ganz derselben Weise wie bei Coppos Madonnen erscheinen auch in den obenerwähnten Madonnenbildern kleine Engel über der Rückenlehne des Thrones. In der Berliner Madonna sind diese Nebenfiguren in gleicher Weise wie in Coppos Sienamadonna gestellt, d. h. in ganzer Figur ganz oben in den Ecken; die Rovezzano- und die Poppimadonna zeigen sie dagegen in Halbfigur über der Rückenlehne wie in Coppos Orvietobild.[22] Bemerkenswerterweise stimmen nicht nur die Engel, sondern auch die Stellung der Madonnen mit den obenerwähnten Kompositionen von Coppo überein, in der Weise, daß die Siena- und Berliner Madonna beide im Halbprofil nach rechts gewandt sind (das Kind auf dem linken Arme haltend), während die Wendung der Orvietomadonna nach links sich in dem Rovezzano- und dem Poppibilde wiederholt. Es scheint, als wenn der jüngere Künstler erst die eine und dann die andere der genannten Kompositionen Coppos, oder jedenfalls völlig entsprechende Werke, nachgebildet hätte. Die Madonna behandelt er so als eine modifizierte Hodegetria; sie hält den Knaben auf dem einen Arm sitzend, zeigt aber nicht mit der anderen Hand, sondern unterstützt den Fuß des Kindes ganz wie in Coppos Bildern. Der Unterschied ist nur der, daß die Armbewegungen der Madonna bedeutend steifer und unnatürlicher sind als bei dem älteren Meister. Besonders der freie Arm, der dem Knaben entgegengestreckt wird, ist unerhört lang, und die Hände sind enorm. Der Kopf ist gleichfalls unproportioniert im Verhältnis zu der Figur; er fällt schwer auf die eine Seite.

Die Stellung des Knaben ist die traditionelle; er erhebt die rechte Hand segnend auf römische Weise und hält in der anderen seine

Schriftrolle (die merkwürdigerweise in dem Berliner Bilde vergessen worden ist). Sowohl die Madonna wie das Kind sind in byzantinische, reich mit Goldstrahlen illuminierte Mäntel gekleidet, und die Drapierung dieser dicken, faltenreichen Kleidungsstücke hat offenbar dem Künstler gewisse Schwierigkeiten bereitet. Er hat so auf eine mehr oder minder unmotivierte Weise in allen drei Bildern einen breiten Zipfel des Mantels quer über den Leib Marias gezogen und ihn dort in eine Serie paralleler Falten gelegt, ungefähr wie eine sehr breite und steife Leibbinde. Es scheint, als wenn der Künstler Coppo di Marcovaldos Faltenbehandlung nicht recht verstanden oder sich nicht recht hätte zu eigen machen können, die, beiläufig gesagt, in der Tat recht wunderlich und unorganisch, in künstlerischer Hinsicht aber bedeutend wirkungsvoller ist, als die ausdruckslosen Falten dieses unbedeutenden Malers, die den Eindruck erwecken, als wären sie in Holz geschnitzt oder in Blech gepreßt.

Die Madonna zeigt in allen diesen drei Bildern dieselbe Figur, und ihre Ähnlichkeit mit der Magdalena des obenbeschriebenen Florentiner Bildes scheint uns unbestreitbar. Die Typen stimmen vollkommen überein; besonders ins Auge fällt die Zeichnung der großen, breiten Nase, der kleine, zusammengekniffene Mund sowie die weit auseinanderstehenden Augen, deren Konturen in die Schläfen auslaufen. Ein schematischerer Typus läßt sich schwer denken; will man von einem Ausdruck hier sprechen, so liegt er in dem Linienschema, nicht in einer inneren Bedeutung. Noch augenfälliger tritt jedoch die Beschränktheit und Unreife des Künstlers in der Stilisierung und im Typus der Bambinofigur hervor; es ist ein alter Mann in kindlicher Gestalt mit hoher, kahler Stirn, großen, runden Augen, dicker Stülpnase und ein paar verkehrten Ohrmuscheln, die am ehesten an einen Kuchenkringel erinnern. Der Humor, den man möglicherweise bei diesen Bambini finden kann, ist seitens des Künstlers zweifellos unfreiwillig. Besser gelingen ihm die Engelsfiguren, die wahrscheinlich nach Coppos Muster angefertigt sind. Sie verdienen auch mit den Engeln ver-

glichen zu werden, die die heilige Magdalena in dem Florentiner Bilde tragen, und bestätigen damit die Identität des Meisters.

Die technische Ausführung zeigt auch deutlich genug, daß der Künstler nicht zu den bedeutenderen Malern des XIII. Jahrhunderts gehört hat. Besonders in der Rovezzanomadonna, die am vollständigsten erhalten ist, macht sich die grobe Technik, die schwerfällige Malweise bemerkbar. Die Farbenstimmung ist heute gedämpft, sie ist aber sicherlich einmal recht leuchtend gewesen; der Mantel der Madonna ist dunkelblau, der des Knaben karminrot; in dem Behang der Thronrückenlehne treten grüne und rote Töne hervor. In der Poppimadonna, die nicht nur unten und an den Seiten abgeschnitten worden ist, um in einen Barockrahmen hineinzupassen, sondern die auch durch Abwaschen stark gelitten hat, ist die Farbenstimmung heute sehr hell; das Kleid der Madonna hebt sich in einer blassen Amethystfarbe leuchtend gegen den blauen Mantel ab, und das Röckchen des Knaben hat einen Silberton. Die Figuren wirken ungewönlich dünn und platt, fast silhouettenmäßig. In dem Berliner Bild haben die Farben einen tieferen Klang; der Mantel der Madonna ist dunkelblau, ihr Kleid ist mattrot, während lebhaftere karminrote Töne in der Tunika des Knaben und dem Kissen des Thrones leuchten. Das Bild ist unten um ein Stück verkürzt. Sicherlich stammt es aus irgend einer Landkirche in der Umgebung von Florenz her; es wurde für einige hundert Lire bei einem Kunsthändler in Florenz im Jahre 1902 erworben.

Nachdem wir die oben beschriebenen Madonnen kennen gelernt haben, können wir kaum einen Zweifel darüber hegen, daß der fragliche Künstler — der „Magdalena-Meister", wie wir ihn passend benennen können — ein Florentiner gewesen ist, ausgebildet unter dem Einfluß von Coppo di Marcovaldo. Er ist aber keine mit Coppo vergleichbare Begabung gewesen; eher könnte er mit Margaritone zusammengestellt werden, den er jedoch in dekorativer Schönheit übertrifft. Es ist möglich, daß er seine Tätigkeit hauptsächlich an einem kleineren Provinzort ausgeübt hat, was zu seiner Rusti-

zität und etwas unsicheren technischen Ausbildung passen würde; aber er gehört doch der florentinischen Schulrichtung an; seine Werke hängen durch ihren Stilcharakter recht eng sowohl mit Coppos als mit Cimabues Schöpfungen zusammen.

Der Zusammenhang mit dem großen Cimabue zeigt sich besonders deutlich in einem Madonnenbild, das sich in Besitz von Mr. Charles Loeser in Florenz befindet. Der Madonnentypus unterscheidet sich hier vor allem durch seine etwas stärkere plastische Modellierung von dem, den wir in den vorhergehenden Bildern beobachtet haben; aber die Zeichnung der Gesichtszüge ist doch der Hauptsache nach dieselbe wie in den Werken des Magdalena-Meisters. Besonders bezeichnend für den Meister sind die geschwungenen Augenlider, die nach den Schläfen hin ausgezogen sind, außerdem aber auch die hohe Nase und der kleine Mund mit den dicken Lippen. Kann man beim Studium der Madonnenfigur selbst einen gewissen Zweifel über den Meister hegen, so muß dieser Zweifel bei einem näheren Studium des Bambino verschwinden. Er ist ein Bruder der Christuskinder, die wir in den vorhergehenden Madonnenbildern gesehen haben, und wie sie mit einer plumpen Nase, runden Augen und kringelähnlichen Ohrmuscheln versehen. Eine kompositionelle Neuheit ist indessen, daß das Christuskind nicht die Schriftrolle in seiner linken Hand trägt, sondern eine heraldische Lilie, die es der Mutter entgegenzustrecken scheint. Es sitzt im übrigen wie in dem Poppi- und dem Rovezzanobilde auf dem rechten Arm der Madonna, die Mutter aber unterstützt nicht, wie wir dies bisher gesehen haben, mit der anderen Hand seinen Fuß, sondern sie zeigt in voller Übereinstimmung mit dem traditionellen Hodegetriaschema auf den Knaben. Ikonographisch ist das Bild also etwas altertümlicher als die oben beschriebenen, und es ist nicht unmöglich, daß es früher ausgeführt worden ist. Auch die Bildform deutet hierauf; sie ist nämlich oben nicht mit einem stumpfen Giebel abgeschlossen, sondern statt dessen erhebt sich der große, glorienumschlossene Kopf der Madonna über den oberen Bildrand

hinaus, in ähnlicher Weise wie in mehreren der lucchesischen Madonnenbilder. Diese Bildform dürfte im allgemeinen frühzeitiger sein als die gerade oder giebelförmig abgeschlossene, und sie ist sicherlich vorzugsweise für Bilder angewandt worden, die dazu bestimmt waren, neben dem Triumphkruzifix auf dem Querbalken über dem Eingang zum Chor zu stehen. Leider ist an dem Loeserschen Madonnenbild unten ein gutes Stück abgeschnitten, und es wirkt daher heute in seinen Proportionen allzu kurz und gedrückt. Die Farben sind auch durch Schmutz und Alter in hohem Grade nachgedunkelt, und die Faltendisposition tritt nur undeutlich hervor; soweit sie aber wahrzunehmen ist, bestätigt sie unsere Annahme, daß auch diese Madonna den Arbeiten des Magdalena-Meisters zuzuzählen ist.

Ein Fragment eines großen Madonnenbildes — nur den Kopf und einen Teil der Schultern umfassend —, offenbar von dem Magdalena-Meister ausgeführt, hatten wir Gelegenheit 1920 bei M. Alphonse Kann in Paris zu sehen.

Schließlich seien hier zwei große Bilder erwähnt, die sich zwar in gewissen Punkten von den Madonnen unterscheiden, unseres Erachtens aber doch die Stilzüge des Magdalena-Meisters offenbaren, d. h. soweit die Bilder in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten sind. Bei dem einen dieser zwei Gemälde — dem Altarpaliotto in der Jarves Collection in New Haven, Conn. — ist es wirklich möglich, zu einer sicheren Bestimmung zu gelangen, denn es ist verhältnismäßig gut erhalten; das andere aber befindet sich nunmehr in einem solchen Zustande, daß eine stilkritische Analyse kaum möglich ist.

Wir meinen das Franziskusbild, das früher über einem Altar in San Francesco in Pistoja aufgestellt war, nunmehr aber in dem kleinen Museum der Stadt hängt.[23] Es ist, wie aus der Unterschrift hervorgeht, im Jahre 1613 vollständig übermalt worden und präsentiert sich daher in einer äußerst banalisierten Gestalt. Bildform und Gesamtkomposition erinnern, wie wir auch bereits in anderem Zusammenhang erwähnt haben, an

Ugolino di Tedices Franziskusbild in Pisa, die kleinen illustrativen Szenen aber stellen teilweise andere Motive dar. Außer den vier gewöhnlichen Krankenheilungszenen, die wir von allen früheren Franziskusbildern her kennen, sind hier die Stigmatisierung, die Bestätigung der Ordensregeln durch den Papst, die Weihnachtsnacht in Greccio (?) sowie Franziskus' Tod dargestellt. Mit Rücksicht auf diese manigfaltigeren Legendenillustrationen kann das Bild als ein Gegenstück zu dem Berlinghierischen Franziskusbilde in Sta. Croce in Florenz bezeichnet werden; was aber die künstlerische Form betrifft, so scheint sie ziemlich abweichender Art gewesen zu sein. Doch wäre es unrecht, hier bestimmte Schlüsse hinsichtlich des Stils zu ziehen, solange das Bild nicht von der entstellenden Übermalung befreit worden ist, unter der sein ursprünglicher Charakter nur undeutlich hervorschimmert. Den Zusammenhang mit den Werken des Magdalena-Meisters verspüren wir vor allem in der Zeichnung der groben Gesichtszüge des heil. Franziskus: den geschwungenen und lang ausgezogenen Augenlidern, der plumpen Nase, dem Munde mit den dicken Lippen. Indessen finden sich auch Abweichungen; die Zuweisung mag als eine Hypothese gelten, die näher zu prüfen wäre.

Typischer für den Meister ist der Paliotto in der Jarves-Sammlung in New Haven, der die Madonna, zwischen S. Peter und S. Leonard thronend, nebst sechs Szenen aus Petri Leben darstellt.[24] Das Gemälde erreicht zwar nicht völlig das qualitative Niveau der besten der vorhergehenden Madonnen — es ist etwas flacher und flüchtiger gemalt —, aber in Figurenzeichnung, Typen und Faltenbehandlung schließt es sich so eng an die oben beschriebenen Arbeiten des Magdalenameisters an, daß ein Zweifel über seinen Ursprung kaum möglich ist. Es ist aber natürlich denkbar, daß der Maler sich bei der Ausführung in gewissem Umfang der Hilfe von Schülern bedient hat. Es handelte sich ja in diesem Falle nicht um ein richtiges Altarbild, sondern um eine dekorative Altarbekleidung. Sicherlich ist auch dieses Gemälde eines der spätesten Produkte, die aus der Werkstatt des Magdalena-

Meisters auf uns gekommen sind. Seine manieristischen Eigentümlichkeiten treten hier sehr übertrieben hervor. So ist der linke Arm der Madonna, auf dem das Kind sitzt, ungeheuer lang, und ihre Hände sind unförmig groß; auch der Kopf steht in schlechterer Proportion zum Körper als sonst. Ikonographisch ist das Bild von größtem Interesse; hier wird keine gewöhnliche Hodegetria dargestellt, sondern eine Madonna del latte. Die Mutter reicht eine Brust dem Kinde, das indessen keinen sonderlichen Hunger zeigt. Es ist mehr damit beschäftigt, den rituellen Segen zu erteilen, und saugt nur ein wenig mit dem einen Mundwinkel. Im übrigen hält es, wie gewöhnlich, die heilige Schriftrolle in der anderen Hand. Hinter der breiten Rückenlehne des Madonnenthrones stehen zwei dienende Engel mit Weihrauchgefäßen in den vorgestreckten Händen, wie um Wohlgerüche bei dieser häuslichen Szene zu verbreiten. Die Kostümierung der Madonna und des Kindes ist ebenso byzantinisch wie nur in irgend einem der vorhergehenden Bilder, aber durch die familiäre Situation, in der die Madonna gegeben wird, erhält die Darstellung einen mehr unterhaltenden Ton. Das Motiv ist ja an und für sich keine Neuheit; wir haben bereits eine Madonna del latte in der pisanischen Schule kennen gelernt, und es wurde dabei darauf hingewiesen, daß solche Darstellungen schon in der altchristlichen und in der byzantinischen Kunst vorkommen. In diesem Paliotto aber ist das Motiv mit einer recht eigentümlichen Mischung von Feierlichkeit und familiärem Realismus dargestellt.[25]

Die Heiligen zu beiden Seiten der Madonna, Petrus und Leonard, sind steif-traditionelle Figuren, in voller Frontwendung mit ungeheuer großen Köpfen und gedrückten Proportionen. Überraschend ist es, Leonard ganz einfach als Diakon dargestellt zu finden, ein großes Buch auf dem Arme tragend, ohne sein gewöhnliches Märtyrerattribut, den Rost. Es ist eine ikonographische Willkür, die in ihrer Weise bestätigt, daß der Künstler sich herkömmlichen Vorbildern gegenüber ziemlich frei verhalten hat. Die Zeichnung der großen Hände und Füße wie auch die Grund-

züge der Typen erinnern unwillkürlich an das Magdalenabild in der Akademie in Florenz (und bis zu einem gewissen Grade auch an das Franziskusbild in Pistoja). Die Heiligenfiguren und der Bambino zeigen auch hier die eigentümlich lose angesetzten, verkehrten Ohrmuscheln. Weitere Beweise für die Identität des Künstlers finden wir unter anderem in Marias Tracht, die denselben hellroten Ton und die gleichen hartgepreßten Falten zeigt wie die Madonna in Badia di Poppi, sowie in den Ornamenten der Glorien und in dem Rautenmuster an der Rückenlehne des Thrones, und an Leonards Tunika, dekorativen Elementen, die sich in der Berliner Madonna wiederfinden. Alle Figuren sind infolge des niedrigen Bildformates etwas kürzer geworden als gewöhnlich, was zur Folge hat, daß die großen, runden Köpfe noch plumper erscheinen, als in den anderen Bildern.

Die sechs kleinen Szenen aus Petri Leben, zu äußerst an beiden Seiten, stellen dar: Christus ruft Petrus von seiner Arbeit im Fischerboote weg; Petrus, Paulus und Simon Magus; der Engel befreit Petrus aus dem Gefängnis; Christus überreicht Petrus die Schlüssel des Himmelreichs; Petrus heilt einen Krüppel; das Martyrium Petri und Pauli. Von diesen Kompositionen scheinen uns die zwei ersten ein gewisses Interesse darzubieten wegen der naiv realistischen Darstellungsweise, die ein ziemlich ungeschultes, aber persönliches Talent widerspiegelt. Petri Kamerad im Boote, der sich anstrengt, das Fischnetz aus dem See emporzuheben, ist wirklich ausdrucksvoll in seiner Bewegung, und Simon Magus, der wie ein Lappen von der Anhöhe herabfällt, obwohl die Teufel ihn an den Beinen halten, bildet eine sehr anschauliche Illustration zu der Unzulänglichkeit der falschen Magie als Flugkraft. Auch in der Darstellung der Befreiung Petri aus dem Gefängnis macht sich die naiv-realistische Tendenz des Künstlers geltend, beispielsweise in der Art, wie der Apostel seine zusammengebundenen Hände dem nahenden Engel entgegenstreckt. Die drei Szenen auf der entgegengesetzten Seite wirken verhältnismäßig weniger fesselnd; sie schließen sich enger an traditionelle Darstellungs-

formen an. Die Architekturkulissen, die hier am reichlichsten vorkommen, sind durchweg byzantinisch. Die italienischen Dugentomaler scheinen sich überhaupt in Kostümen, Gebäuden und anderem herkömmlichem, lokalisierendem und charakterisierendem Beiwerk am konservativsten verhalten zu haben. Dagegen kommt in der Weise, wie sie die Bewegungen und das Gebärdenspiel der Figuren selbst wiedergeben, ein wachsendes realistisches Interesse und Beobachtungsvermögen zum Ausdruck, die Motive erhalten einen reicheren menschlichen Inhalt und die Kompositionen eine mehr dramatische Gestaltung.

Der Magdalena-Meister kann somit als eine recht typische Durchschnittserscheinung betrachtet werden. Er ist keine große Begabung, aber er drückt sich doch mit einer gewissen naiven Selbstständigkeit aus, die nicht umhin kann, den aufmerksamen Beobachter zu fesseln. Außerdem besitzt er das unbeirrte Gefühl des primitiven Künstlers für den symbolischen Ausdruckswert der Form und der Linie und kann daher, trotz relativer Unbeholfenheit, psychologische und emotionelle Motive wiedergeben. Auch er dichtet, aber in einer sehr ländlichen Tonart, ohne kunstvolle Rhythmen.

Ziehen wir die Abhängigkeit von Coppo di Marcovaldo in Betracht, so läge die Annahme am nächsten, daß der Künstler seine Laufbahn in den 60er Jahren des XIII. Jahrhunderts begonnen und sie vermutlich wenigstens ein paar Jahrzehnte hindurch fortgesetzt hat. Der Magdalena-Meister ist somit einer der frühzeitigeren florentinischen Dugentomaler; er gehört vollständig der präcimabueschen Generation an, und unter den Malern jener Zeit ist er der einzige neben Coppo, dessen künstlerische Individualität völlig ausgeprägt in einer Reihe bedeutender Werke dasteht.

IV

Nach allem, was in den letzten Jahren über Cimabue und die historischen Quellen unserer Kenntnis von seinem Leben und Werk geschrieben worden ist, scheint es überflüssig, hier bei diesen Fragen zu verweilen. Es wäre nur eine Wiederholung oder Umschreibung dessen, was andere Autoren bereits betont haben. Denn neue geschichtliche oder dokumentarische Auskünfte über Cimabue haben wir nicht mitzuteilen; wir müssen uns in dieser Hinsicht darauf beschränken, auf die spärlichen Notizen zu verweisen, die in ausführlichster Form beispielsweise in Freys Kommentaren zu Vasaris Vita di Cimabue wiedergegeben werden.[26] Der fast legendarische Ruhm des Künstlers ist ja auch einleitungsweise im Anschluß an ältere italienische Schriftsteller hervorgehoben worden, beginnend mit Dante und schließend mit Vasari, seiner Nachsprecher hier zu geschweigen. Die Anstrengungen, die einige spätere Schriftsteller gemacht haben, um das hohe Piedestal Cimabues völlig in Stücke zu schlagen, haben auch zu keinem bleibenden Resultat geführt. Cimabue hat im allgemeinen Bewußtsein seine Stellung als Vater der italienischen Malerei behalten, wenn man auch begonnen hat, die traditionellen Zuweisungen mit größerer kritischer Sorgfalt als früher zu prüfen, und folglich zu der Einsicht gekommen ist, daß er keineswegs eine isolierte Erscheinung war.

Die wichtigsten Hauptpunkte in Bezug auf Leben und Werk Cimabues, die wir auf Grund der Angaben der ältesten Autoren und des bisher vorgelegten dokumentarischen Materials erschließen können, sind folgende. Der Künstler, dessen vollständiger Name Cenno di Pepo, detto il Cimabue war, wurde wahrscheinlich in den 40er Jahren des XIII. Jahrhunderts geboren. Wie einleitungsweise erwähnt wurde, gibt Vasari an, daß er seine Ausbildung durch byzantinische Künstler erhielt, die in Sta. Maria Novella arbeiteten. Es ist möglich, daß eine gewisse Wahrheit hinter dieser Behauptung steckt, betrachten wir aber die Sache vom stilkritischen Gesichtspunkte aus, so kommen wir zu dem Schlusse, daß Cimabue mehr

von Coppo di Marcovaldo gelernt hat als von irgendeinem andern Künstler — was mit voller Evidenz aus einem näheren Studium der frühesten Werke Cimabues hervorgehen wird. Im Jahre 1272, am 6. Juni, wird „Cimmabove, pictore de Florencia" in einem im Archivio di Sta. Maria Maggiore in Rom aufbewahrten Notariatsakte erwähnt. Er hat sich also einige Zeit in Rom aufgehalten; ob er aber dort auch Bilder gemalt hat, weiß man nicht. Cimabues Tätigkeit in Assisi, die im Libro di Antonio Billi (sicherlich im Anschluß an eine frühere Quellenschrift) erwähnt wird, und die sich in völlig überzeugender Weise aus einer stilkritischen Materialprüfung ergibt, fällt wahrscheinlich in die Zeit nach seinem Aufenthalt in Rom und vor seinem Aufenthalt in Pisa. Seine Gegenwart in Pisa wird durch mehrere dokumentarische Notizen aus den Jahren 1301 und 1302 bezeugt, die sich teils auf die Bestellung einer großen Ancona für einen Altar in der Kirche Sta. Chiara und teils auf die Arbeit an dem Apsismosaik im Dome beziehen. Die letzte dokumentarische Angabe über Cimabue ist vom 4. Juli 1302 datiert, wo der Künstler Mitglied der Compagnia de' Piovuti in Pisa wurde. Man nimmt an, daß er kurz danach gestorben ist; sein Name kommt jedenfalls in späteren Dokumenten nicht mehr vor.

Cimabue war also ein älterer Zeitgenosse Dantes und hat aller Wahrscheinlichkeit nach diesen auch persönlich gekannt; eine Vermutung, die dadurch eine Stütze erhält, daß einer der frühesten Dantekommentatoren, der sog. Ottimo, dessen Angaben sich, wie man meint, auf persönliche Mitteilungen des Dichters gründen, ausdrücklich sagt: „fu Cimabue nella città di Firenze, pintore nel tempo dello Autore, molto nobile, de piu che uomo sapesse". Der anonyme Dantekommentator aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts erwähnt gleichfalls Cimabue in äußerst panegyrischer Weise und erwähnt eine besondere Arbeit von ihm, nämlich „uno palio fra gli altri notabili maisterio in Santa Maria Nuova in Firenze". Diese Angabe ist gewöhnlich als ein Schreibfehler erklärt worden; man meint, der Verfasser habe Sta. Maria Nuova

statt Sta. Maria Novella geschrieben und dabei die sog. Madonna Rucellai im Auge gehabt, die ja von mehreren späteren Chronisten dem Cimabue zugeschrieben worden ist. Indessen hat E. Benkard darauf hingewiesen, daß Giuseppe Richa in seiner Beschreibung der Sta. Maria Nuova ausdrücklich ein großes Madonnenbild von Cimabue über einem Altar hervorhebt, das später einem Gemälde von Andrea del Castagno Platz machen mußte.[27] Starke Gründe sprechen somit dafür, daß Cimabue wirklich das fragliche Altarbild ausgeführt hat, obwohl dessen spätere Schicksale vollkommen unbekannt sind. Wir haben hier an dieses Bild erinnern wollen, da es die erste Arbeit von Cimabue ist, die in der Literatur erwähnt wird.

Will man den Wert der geschichtlichen Angaben über Cimabues Arbeiten nach ihrem relativen Alter beurteilen, so muß die oben angeführte Notiz eine der wertvollsten sein. Denn mit Ausnahme der dokumentarischen Notizen über Cimabues Mitwirkung bei der Ausführung des Apsismosaiks im Dome zu Pisa finden sich keine Auskünfte über bestimmte Werke Cimabues in früheren Schriften als dem sog. Libro di Antonio Billi sowie Francesco Albertinis Memoriale, die beide während des ersten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts verfaßt wurden. Albertini erwähnt von Cimabue ein Kruzifix in Sta. Croce sowie „una tavola grandissima“ in Sta. Maria Novella. Das Kruzifix blieb erhalten, und mit der „tavola grandissima“, meint man, habe Albertini die Madonna Rucellai gemeint.

Angaben über Cimabues Werke im Libro di Antonio Billi finden sich mehrere, sie sind aber teilweise noch unbestimmter abgefaßt. Es heißt hier: „In Pisa, nella chiesa di Santo Francesco in tavola“ (ohne Angabe des Motivs), sowie ferner für denselben Ort (ohne Angabe der Kirche) „uno Santo Francesco Scalzo“. Mit der ersten Angabe kann möglicherweise das große Madonnenbild gemeint sein, das nunmehr im Louvre hängt, und das einst der Kirche S. Francesco in Pisa gehörte; einen S. Franziskus in Cimabues Stil in Pisa oder aus Pisa kennt man dagegen nicht. Ferner: „In

Firenze nel primo chiostro di Santo Spirito certe storiette, che hanno maniera greca". Diese Freskomalereien sind nunmehr zerstört, nachdem das Kloster umgebaut wurde. Hiernach schreibt der Verfasser: ,,Dipinse a' Scesi nella chiesa di Sto. Francesco, seguitata da Giotto, et in Empoli nella pieve et in Sta. Maria Novella et in Sta. Trinità una tavola". Cimabues Tätigkeit in Assisi wird nun zum ersten Mal erwähnt; spätere Autoren beschäftigen sich ja damit bedeutend ausführlicher, und erhaltene Malereien bestätigen durchaus, daß der Künstler wirklich in Franciskus' Grabkirche gearbeitet hat. Wir werden im folgenden näher über diese Fresken berichten. Arbeiten von Cimabue in Empoli sind jetzt nicht mehr bekannt, Vasari aber behauptet, daß Cimabue mehrere Bilder von Florenz dorthin gesandt hätte. Die Angaben über Bilder in Sta. Maria Novella und Sta. Trinità werden auch von Vasari dahin präzisiert, daß beide Bilder Madonnen darstellten, nämlich die Madonna Rucellai und die große Florentinische Akademiemadonna, die ursprünglich auf dem Hochaltar in Sta. Trinità aufgestellt gewesen ist.

Dieses Verzeichnis von Werken Cimabues (nach Albertini und dem Libro di Antonio Billi) erhält eine wesentliche Vermehrung erst in der zweiten Auflage von Vasaris Vite (1568), und was dort hinzugefügt wird, ist eigentlich nicht dazu angetan, eine sicherere oder breitere Grundlage für unsere Kenntnis der Kunst Cimabues abzugeben. Von Interesse ist jedoch, daß Vasai die meisten der obenerwähnten Werke auf Grund eigener Studien genauer beschreibt; das gilt besonders von den Fresken in Assisi. Es ist aber klar, daß Vasari in den Zuweisungen an Cimabue nicht sonderlich kritisch gewesen ist. Es scheint, als habe ihn eher patriotischer Eifer dazu getrieben, die Reihe der Werke Cimabues zu vergrößern, als kunstgeschichtliches Studieninteresse. Er weist so mit Unrecht Cimabue zu: das Altarbild aus Sta. Cecilia (jetzt in den Uffizien), das Franziskusbild in Sta. Croce (von uns dem Kreise Berlinghieris zugewiesen), sowie die Fresken in der Unterkirche von San Francesco in Assisi und im Langschiff der Oberkirche. Außerdem er-

wähnt er Fresken im Spedale della Forcellana in Florenz, ein Bild der heiligen Agnes nebst mehreren Szenen aus dem Leben der Heiligen in San Paolo a Ripa d'Arno in Pisa, ferner eine Darstellung der Kreuzigung Christi im Klostergange bei San Francesco in Pisa, die alle nunmehr zerstört oder spurlos verschwunden sind.

Halten wir uns zunächst an die Tafelbilder, indem wir das Mosaik in Pisa und die Fresken in Assisi beiseite lassen, und ziehen wir von den oben referierten Verzeichnissen solche Gemälde ab, die zerstört oder nachweislich von anderen Künstlern ausgeführt sind, so bleiben von den oben aufgezählten folgende übrig: das Kruzifix in Sta. Croce, die Madonna Rucellai, die Madonna aus Sta. Trinità und die Madonna aus San Francesco in Pisa. Diese vier Gemälde sind also von den ältesten florentinischen Schriftstellern, die sich hierüber geäußert haben, als authentische Arbeiten von Cimabue betrachtet worden. Die geschichtliche Tradition betreffs dieser Arbeiten läßt sich zwar nicht weiter zurückverfolgen als bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts, man hat aber Anlaß zu der Annahme, daß das sog. Libro di Antonio Billi auf frühere Aufzeichnungen aus dem XV. Jahrhundert zurückgeht, und Francesco Albertini dürfte gleichfalls seine Zuweisungen nicht ohne Anlehnung an ältere Gewährsleute vorgenommen haben. Indessen ist es ja klar, daß der Wert dieser älteren geschichtlichen Attributionen von den Ergebnissen der stilkritischen Prüfung abhängig gemacht werden muß.

V

Suchen wir für eine Rekonstruktion des künstlerischen Werkes und der künstlerischen Persönlichkeit Cimabues Stützen in zeitgenössischen Urkunden und in der geschichtlichen Tradition, so müssen wir in erster Linie bei der Johannesfigur in dem Apsismosaik des Pisaner Doms verweilen. Über diese Figur geben die von Tanfani-Centofanti veröffentlichten Dokumente ziemlich klaren

Bescheid; sie kann als eine authentische Arbeit Cimabues betrachtet werden, und es ist auch möglich, daß der Meister einen gewissen Anteil an der Ausführung der Christusfigur und des großen Thrones mit den liegenden Löwen gehabt hat. Doch ist seine Mitarbeiterschaft bei diesen Partien weniger sicher.[28] Als Ausgangspunkt ist diese Johannesfigur zwar nicht allzusehr geeignet, teils weil sie erst 1301 bis 1302, kurz vor dem Tode des Künstlers, ausgeführt wurde, teils weil sie kein Gemälde, sondern ein Mosaik ist, in dem natürlich der Stil des Künstlers ziemlich schematisiert erscheinen muß. Indessen steht kein sichererer Ausgangspunkt zu Gebote; wir müssen daher die Methode wählen, schrittweise in der Zeit zurückzugehen, indem wir zunächst in umgekehrter chronologischer Reihenfolge die Gemälde analysieren, die als Cimabues Werke in Frage kommen können. Nachdem wir auf diese Weise Kenntnis von einer relativ zusammenhängenden Folge Cimabuescher Gemälde erlangt haben, wird es sich vielleicht auch als möglich erweisen, den Kreis zu erweitern, und andere Werke mit Hilfe der stilistischen Kriterien anzuschließen.

Johannes, der rechts von dem gewaltigen, thronenden Christus in dem Apsismosaik des Pisaner Doms steht, erscheint natürlich in allen Abbildungen infolge der stark konkaven Bildfläche wunderlich verbogen und verkrümmt. Im Original ist er mehr hochgewachsen und kraftvoll. Er ist in eine hellblaue Tunika und einen violetten Mantel gekleidet, die in langen, parallelen Falten auf die Füße hinabfallen. Die Kämme der Falten sind wie niedergepreßt, und ihre tiefen Aushöhlungen sind wie mit einem scharfen Hohlmeißel ausgeführt. Die Behandlung der Gewänder verleiht der Figur eine gewisse Ähnlichkeit mit Holzstatuen. Das jugendliche Gesicht zeigt ein langgestrecktes, aber recht volles Oval, besonders die Kinnpartie ist stark entwickelt; die kräftige Nase ist sehr hoch an der Wurzel und dick an der Spitze, die Augen sind breit und mit einer fast wagerechten unteren Linie, sowie geschweiftem oberen Kontur gezeichnet. Die Breite des Scheitels wird stark durch das üppige Haar vermehrt, das fast den Eindruck

einer aufgesetzten Perücke macht. Das Gesicht wirkt übrigens nunmehr ziemlich flach (gleichwie auch die Hände), was jedoch in gewissem Grade durch die Restaurierungen, die das Mosaik durchgemacht hat, verursacht sein kann. Bezeichnend für den Künstler ist auch die Zeichnung der Finger, nicht zum wenigsten des lose sitzenden Daumens.

Die Figur ist mit Rücksicht auf Material und Technik zweifellos stark schematisiert; da sie außerdem dazu bestimmt ist, aus weitem Abstande betrachtet zu werden, gibt sie nur die gröbsten Grundelemente von Cimabues Stil, keine feineren individuellen Abstufungen oder Ausdrucksnüancen. Besondere Aufmerksamkeit verdient jedoch die Art und Weise, wie Johannes sein großes Buch hält; die tragende Hand läßt uns wirklich die Schwere des Buches fühlen, während die andere Hand nur ganz leicht auf einer Ecke aufliegt. Der Künstler ruft mit den einfachsten Mitteln einen starken Realitätseindruck hervor, eine Andeutung seines Gefühls für die Ausdruckswerte der organischen Form. Die Formenstilisierung selbst und der prachtvoll synthetisierte Linienrhythmus scheinen uns auch dieser Figur eine künstlerische Bedeutung, eine individuelle Ausdruckskraft ganz ungewöhnlicher Art zu verleihen.

Unter den einleitungsweise erwähnten Cimabueschen Malereien zeigt die Sta. Trinità-Madonna die deutlichsten stilistischen Übereinstimmungen mit der Johannesfigur. Sie dürfte das Werk sein, das von allen Autoren, die sich über diese Fragen seit Vasaris Zeit geäußert haben, dem Cimabue am einmütigsten zugeschrieben worden ist.[29] Früher auf dem Hochaltar in Sta. Trinità aufgestellt, hängt es nunmehr in den Uffizien an einer wenig vorteilhaften Stelle, an der es nicht aus geeigneter Entfernung oder in richtiger Höhe gesehen werden kann. Das Bild ist größer als irgend eine der vorhergehenden Madonnen, und seine imposanten Dimensionen (3,85 × 2,23 Meter) werden noch weiter durch den streng tektonischen Kompositionsbau hervorgehoben, der vor allem darauf abzuzielen scheint, die Madonna so viel wie möglich zu erhöhen. Um diese zu ihrem

vollen Recht kommen zu lassen, müßte das Bild allerdings bedeutend höher hängen; es ist offenbar darauf berechnet, etwas in Verkürzung von unten her gesehen zu werden. Keine Abbildung kann denn auch eine richtige Vorstellung von der strengen und kraftvollen Schönheit dieses Werkes geben.

Die Komposition ist in die Höhe aufgebaut, der Thron der Madonna ruht hoch auf einem Sockel, bestehend aus vier dekorierten Pfeilern, die durch einen längeren und zwei kürzere Bögen verbunden sind. Unter diesen Bögen erscheinen vier Propheten in Halbfigur: in der Mitte Esaias und David, an den Seiten zwei noch altertümlichere Repräsentanten des „Alten Bundes", die durch ihre Schriftbänder und ihre Gebärden für den kommenden Welterlöser zeugen. Auf diesem Sockel erhebt sich der eigentliche Thron in zwei Absätzen, einem unteren nischenförmigen, der den Thronsitz und die doppelten Stufen umfaßt, die von den Seitenlehnen umgeben werden, sowie einem oberen, der durch die Rückenlehne des Thrones markiert wird. Der Thron hat somit nicht nur eine bedeutende Höhe, sondern auch eine gewisse Tiefe; die Madonna ist ein gutes Stück in das Bild hinein gesetzt, umschlossen von den stark vortretenden Seitenlehnen. Sowohl Seiten- wie Rückenlehne sind vorn durch gedrechselte und inkrustierte Pfosten abgeschlossen, die von herzförmigen Blättern bekrönt sind, und da ähnliche Pfosten auch vor den Pfeilern des Sockels wiederkehren, wirken sie als ein vertikales Leitmotiv, das durch seine rhythmische Anordnung den Eindruck steigender Leichtigkeit nach der Höhe hin vermehrt. Durch die Aufstellung und Konstruktion des Thrones hat der Künstler so ein Zusammenwirken zwischen der Höhen- und Tiefenbewegung erreicht; die drei Absätze, die übereinander folgen, leiten den Blick auch sukzessiv nach innen.

Die Madonnenfigur selbst ist gleichfalls darauf berechnet, etwas von unten her gesehen zu werden; die Beine sind verkürzt, der Oberkörper ist relativ lang und der Kopf sehr groß. Sieht man die Figur von einem niedrigeren Punkte aus, so wächst sie auf eine natürliche Weise, die Proportionen werden korrekter, die Wirkung

stattlicher. Die Figur ist nahezu frontal; die seitliche Drehung des Oberkörpers ist recht schwach, entwickelt sich aber etwas deutlicher am Halse, der gleichzeitig gebogen ist, so daß der Kopf sich zum Kinde hinneigt, das in gewohnter Weise auf dem linken Arm der Madonna sitzt. Sie zeigt auf den Knaben mit der rechten Hand, wie eine regelrechte Hodegetria. Ikonographisch schließt sich also der Künstler an ein herkömmliches Schema an; er modifiziert dies aber in einer bestimmten dekorativen Absicht, indem er auch in der Figurenzeichnung selbst ein sammelndes, vertikales Hauptmotiv betont. Die Madonna stützt den einen Fuß mitten auf die untere Thronstufe, und von diesem Punkt aus steigen sukzessiv gestraffte, symmetrische Bogenlinien nach den Knieen hin auf und werden dann von diesen aufwärts in entsprechenden Kurven über die Schultern und den Kopf geführt. Wie ein leichteres Akkompagnement zu der strengen Linienharmonie der Hauptgruppe wirkt der rhythmische Wechsel in den Kopfstellungen und Armbewegungen der umgebenden Engel. Die bildsäulenhafte Starre ist hier in ein wogendes, weiches Linienspiel aufgelöst. Die Engel sind als den Thron tragend oder stützend gedacht; sie sind in Ganzfigur dargestellt, vier auf jeder Seite über und hintereinander, so daß die letzten sich hinter der hohen Rückenlehne befinden, während die vordersten vorn an den Seitenlehnen stehen. Sie tragen so des weiteren dazu bei, den Eindruck der Bewegung nach oben und innen zu verstärken.

Die Formensprache ist natürlich abstrakt, aber nicht in demselben Grade wie bei den Berlinghieri oder bei Coppo di Marcovaldo. Die Figuren haben wirkliche plastische Realität. Sie sind von einer vitalen Energie durchströmt, die überzeugenden Ausdruck in dreidimensionaler Form erhalten hat. Besonders die Köpfe scheinen uns in dieser Hinsicht bemerkenswert. Ihre strukturelle Form ist zu monumentaler Wirkung ausgeprägt. Die weißbärtigen Patriarchen, die unter den Bögen der Sockelpartie hervortreten, sind Urväter des Prophetenstamms, den wir von Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle her kennen;

ihr geistiges Pathos erscheint wohl ebenso imposant wie das der mächtigsten Prophetenfiguren der Hochrenaissance, wenn auch die Individualisierung nicht so weit getrieben und die Form weniger nüanciert ist. Der Künstler hat ja weder in den Propheten noch in den Engeln ideale Übermenschen zu bilden versucht, eher eine Art monumentaler Symbole, deren plastische Kraft ihre geistige Energie widerspiegelt.

Das Bild hat ursprünglich nicht nur durch seine streng tektonische Komposition und die plastische Form der Figuren gewirkt, sondern auch durch eine leuchtende Farbenharmonie. Diese ist aber heute durch Schmutz und Alter beträchtlich herabgestimmt. Sieht man näher zu, so findet man, daß der Goldgrund wie ein Schmuckstück gearbeitet ist, ganz überzogen mit stilisierten Blütenornamenten innerhalb kleiner Rauten. Der reich skulpierte Thron hat einen braungelben Ton, der durch inkrustierte rote und blaue Glaswürfel sowie dunklere Blattformen belebt wird. Innerhalb dieses neutralen Rahmens treten kräftige Akkorde von Amethystrot und Grünblau (Tunika und Mantel der Madonna) sowie von Karminrot und Violett (Tunika und Mantel des Kindes) hervor; außerhalb ein helleres Farbenspiel, gebildet von den grünblauen, violetten, blaßroten und hellgrünen Gewändern der Engel, und nach den Rändern hin zeigen sich lebhaftere feuerrote, blaue und graue Töne, die in den großen Flügeln der Engel schimmern und flammen. Das Kolorit war eher hell als dunkel, im übrigen klar abgewogen und konzentriert. Es erstrebte eine einheitliche dekorative Wirkung in derselben Weise wie die Komposition und ist nunmehr beträchtlich gedämpft, nicht aber durch Übermalung entstellt. Das Bild befindet sich in Wirklichkeit in gutem Zustand und ist nur an einigen wenigen Punkten ausgebessert. Dagegen ermangelt es seines ursprünglichen Rahmens und verdiente wohl eine monumentalere Einfassung als die ärmlich dünne Leiste, die gegenwärtig als Rahmen dienen muß.[30]

Der stilistische Zusammenhang mit der Johannesfigur im Pisaner Mosaik geht unseres Erachtens nicht nur aus dem Typus

der Madonna mit den sehr charakteristischen Augen, sondern auch aus der Faltenbehandlung hervor, die sich durch tiefe, kerbartige Aushöhlungen und gleichsam niedergepreßte Faltenkämme auszeichnet. Auch die Hände mit den langen, biegsamen Fingern und dem etwas lose sitzenden Daumen scheinen für den Meister charakteristisch zu sein. Der Gesichtstypus, der bei der monumentalen Madonna etwas schematisiert erscheint, kehrt bei den umgebenden Engeln in ausdrucksvollerer und mehr nüancierter Form wieder. Diese geflügelten Wesen, die wie eine Schutzwache um den Thron herumstehen, sind stolz und stark, wie himmlische junge Adler es sein sollen.

Die intime stilistische Zusammengehörigkeit des florentinischen Madonnenbildes mit der Johannesfigur des Mosaiks zu Pisa führt uns dazu, die Madonnentafel an das Ende der Tätigkeitsperiode des Künstlers zu setzen.[31] Die Komposition ist auch die reifste und monumentalste der bisher bekannten; sie bezeichnet in gewissem Grade den Gipfelpunkt von Cimabues Entwicklung in kompositioneller Hinsicht. Die technische Ausführung ist auch verhältnismäßig breit und kraftvoll, wahrscheinlich auf einen gewissen Abstand berechnet. Die ornamentalen Partien, beispielsweise die Blätter an den Pfosten und Vorderstücken des Thrones, treten in plastischem Relief hervor, und die kleinen Goldsterne erscheinen wirklich wie geschliffene Glasdiamanten. Die Prophetenfiguren, die aus nächster Nähe gesehen werden, zeigen eine Breite und Energie des Vortrags, die durchaus mit der monumentalen Formenbehandlung harmoniert und dazu beiträgt, die taktile Bedeutung der Motive hervorzuheben.

Ungefähr ebenso starke geschichtliche Wahrscheinlichkeitsgründe, wie sie als Stütze für die Zuweisung des florentinischen Madonnenbildes an Cimabue angeführt werden können, gelten auch für die Louvre-Madonna. Sie befand sich, wie wir betont haben, in San Francesco in Pisa und galt wenigstens seit dem XV. Jahrhundert als Cimabues Werk. Einige moderne Kritiker haben ihr freilich einen niedrigeren Platz anweisen wollen, indem

sie sie eher als eine Schülerarbeit denn als ein Werk des Meisters selbst betrachten wollten, aber ihr überwiegend Cimabuescher Stilcharakter hat doch unseres Wissens nie bestritten werden können.[32] Das Bild macht zweifellos künstlerisch einen schwächeren Eindruck als die Sta. Trinità-Madonna. Wir sehen aber keinen zwingenden Grund, das Bild Cimabue abzuerkennen. Es läßt sich gut als ein etwas früheres, mehr traditionelles Werk erklären, ausgeführt in fast verflachend großem Maßstabe und heute bedeutend schlechter erhalten als das florentinische Gemälde. Die absoluten Dimensionen sind wesentlich größer als bei der Florentiner Madonna (4,24 × 2,76 Meter), und da die Figuren außerdem geringer an Zahl und größer im Verhältnis zur Bildfläche sind als in der zuletzt beschriebenen Komposition, so ist es leicht verständlich, daß die Madonna zu einer gigantischen Erscheinung emporgewachsen ist. Da außerdem die taktile Formenbehandlung nicht in demselben Grade gesteigert worden ist, wie der Figurenmaßstab zugenommen hat, so ist natürlich der künstlerische Eindruck ein matterer.

Die Madonna ist auf traditionelle Weise, in halber Wendung nach rechts sitzend, dargestellt. Sie hält den Knaben auf ihrem linken Arm und legt die rechte Hand auf seine Kniee; also eine modifizierte Hodegetria, in ikonographischer Hinsicht an Coppo di Marcovaldos Siena-Madonna erinnernd. Der Thron, auf dem die Madonna sitzt, ist nicht auf einen besonderen Sockel gestellt, aber er ist dennoch recht hoch und mit zwei Stufen zwischen den vorgerückten Seitenlehnen versehen. Diese sind in zwei Absätze geteilt durch zwei Paar geschnitzter Pfosten von demselben Typus, wie wir sie im vorigen Bilde gesehen haben und wie sie übrigens auch als Einfassung der Rückenlehne wiederkehren. Sie können somit auch in diesem Bilde als ein rhythmisches Vertikalmotiv aufgefaßt werden, das den Blick in gradweiser Steigerung nach innen und oben leitet, obwohl das Motiv noch nicht eine so klare Ausprägung wie in dem späteren Bilde erhalten hat. Eine gewisse Unklarheit bezüglich der Form und Stellung des Thrones wird

im übrigen dadurch hervorgerufen, daß der Künstler versucht hat, ihn so vollständig wie möglich zu zeigen; er stellt die eine Seitenlehne von außen, die andere von innen her dar, gleichzeitig aber die beiden Stufen gerade von vorn her. Die Perspektive ist verkehrt, und es erscheint recht ungewiß, ob die Fugen wirklich zusammenhängen. Der Künstler scheint überhaupt sein Interesse weniger der eigentlichen Raumdarstellung als der Schilderung der verschiedenen dekorativen Partien des Thrones sowie der harmonischen Ausfüllung der Bildfläche zugewandt zu haben. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß man hier ein gewisses Schwanken zwischen rein dekorativer Flächenkomposition und dem Streben nach plastischer Dreidimensionalität verspürt, einem Streben, das in dem späteren florentinischen Madonnenbilde sichtlich gereift und in einer strengeren Form zum Ausdruck gebracht worden ist.

Die Madonna und das Kind sind, wie gesagt, nicht so bedeutende und kraftvolle Erscheinungen wie in dem florentinischen Bilde. Sie wirken flacher und dünner. Die beiden Figuren sind in Mäntel gehüllt, deren ausgestanzte Falten sich über den Formen straffen; ihre Stellungen sind unsicherer als in dem Uffizienbilde. Die Madonna setzt wieder den einen Fuß auf die untere Thronstufe; das Motiv ist aber nicht in dekorativer Absicht ausgenutzt, wie in der späteren Komposition, und es trägt keineswegs dazu bei, ihrer etwas unklaren Stellung vermehrte Sicherheit zu geben. Klarer und sicherer in Bezug auf Form und Stellungen sind die Engel, drei auf jeder Seite, die zu beiden Seiten des Madonnenthrons stehen. Es sind hochgewachsene, kraftvolle Gestalten, bedeutend steifer als die Engel des Florentiner Bildes, aber doch jenen nahe verwandt. Die Typen, die wir sowohl bei der Johannesfigur als bei der Florentiner Madonna charakterisiert haben, treten vollausgeprägt bei dem mittleren Engelspaar hervor; man vergleiche besonders die hohe Adlernase, die kräftige Kinnpartie und die charakteristische Zeichnung der weit auseinanderstehenden Augen. Der Engel, der dem Christuskinde am nächsten steht, könnte gut ein jüngerer Bruder des Johannes in Pisa genannt

werden. Die Faltenmotive wiederum finden sich am ausgeprägtesten bei den vordersten Engeln, deren Tuniken in fächerförmigen Falten auf der Brust gepreßt liegen, während die Mäntel lange Diagonalfalten längs der Beine hinab bilden, ungefähr wie in dem späteren Bilde in Florenz. Was man dagegen vermißt, ist die rhythmische Abwechslung in den Stellungen, die relative Freiheit und Weichheit in den Bewegungen, von einer formalen Geschmeidigkeit, die der Künstler erst gegen das Ende seines Lebens erworben zu haben scheint. Kurz, diese himmlischen Trabanten erscheinen als primitive Vorläufer der Engel in dem florentinischen Bilde; sie sind durchaus ebenso kraftvoll, ebenso imposant in Formbehandlung und Ausdruckspathos, aber sie gehören einer älteren Generation der himmlischen Vogelschar an. Während der Zeit zwischen der Ausführung der beiden Bilder, ist der Künstler sichtlich gereift und zu größerer Klarheit über Ziel und Mittel seiner Kunst gelangt; er hat schließlich ein Werk geschaffen, von dem sich wohl sagen läßt, daß es in Bezug auf den dreidimensionalen Kompositionsbau und die plastische Formbehandlung eine neue Epoche in der Geschichte der italienischen Malerei einleitet. Das Louvrebild ist, wie gesagt, in allen Beziehungen mehr traditionsmäßig gebunden, künstlerisch unreifer als die Sta. Trinità-Madonna; hierin aber liegt kein Grund es als eine Epigonenarbeit zu betrachten. Unseres Erachtens ist das Bild mit größerem Fug als ein frühes Produkt aus Cimabues Atelier zu betrachten, vielleicht teilweise mit Hilfe von Schülern ausgeführt, aber doch in allem Wesentlichen Cimabues eigenes Werk.

In engstem Anschluß an das pisanische Madonnenbild, das sich nunmehr im Louvre befindet, ist ein al fresco ausgeführtes Madonnengemälde im rechten Querschiff der Unterkirche von San Francesco in Assisi zu nennen. Zwar wird dieses Bild weder von Vasari noch von anderen älteren Schriftstellern erwähnt, spätere Kritiker aber, die sich mit Cimabues Werken beschäftigten, schreiben ihm mit großer Einstimmigkeit dieses Gemälde zu.[33] Die individuelle Manier des Meisters erscheint hier so ausgeprägt, daß ein Zweifel

eigentlich nicht möglich ist. Indessen befindet sich das Gemälde in einem sehr üblen Zustande; die obere Farbschicht ist zum größeren Teil abgefallen, vor allem an dem Mantel der Madonna, sodaß die Figurengruppe nunmehr in einem überwiegend braungelben Tone gegen einen leuchtend blauen (neugemalten) Hintergrund hervortritt. Außerdem hat die Komposition eine gewisse Beeinträchtigung durch die breiten Ornamentborten erfahren, mit denen irgendein Maler des XIV. Jahrhunderts sie eingefaßt hat.

Die Madonna ist auf einem Thron von dem gleichen Typus wie im Louvrebilde dargestellt; er ist nur etwas kleiner und mit einer niedrigeren Rückenlehne und kürzeren Seiten versehen. Die Aufstellung ist ganz dieselbe wie im vorigen Falle, d. h. man sieht den Thron und die Madonna von der Seite, den doppelstufigen Fußschemel gerade von vorn her; die Perspektive ist verkehrt und die Winkel sind schräg und schief. Die Tiefenwirkung ist jedoch etwas illusorischer als in dem großen Altarbilde, was darauf beruht, daß die Engel, die in demselben Maßstabe wie die Madonna ausgeführt sind, und deren Zahl auf zwei jederseits beschränkt ist, wirklich hintereinander Platz bekommen. Sie machen sich infolge ihrer erhöhten Größe im Verhältnis zur Madonna besser geltend und spielen eine wichtigere Rolle für die Klarstellung der Tiefendimension als in den Altarbildern. Außerdem sind die Engel auch etwas weniger restauriert als die Madonna und das Kind. Bei ihnen kann man wirklich Cimabues charakteristische Typen und monumentale Kopfform wahrnehmen, während das Gesicht der Madonna ein Gepräge strukturloser Weichheit erhalten hat, das sicherlich das Verdienst des modernen Restaurators ist. Die beiden vorderen Engel, die fast ganz sichtbar zu beiden Seiten des Thrones stehen, können wohl als natürliche Bindeglieder zwischen den Engeln in dem pisanischen und in dem florentinischen Bilde bezeichnet werden. Sie sind durchaus ebenso imposant, ebenso hochgewachsen und kraftvoll wie ihre Geschwister in irgend einem der Altarbilder und ihre Mäntel sind in denselben langen Diagonalfalten und mit nach außen flatternden Zipfeln drapiert, wie wir sie früher beobach-

tet haben. Ihre Stellungen erinnern am meisten an die der vordersten Engel in dem florentinischen Bilde. Man könnte aus diesem Grunde versucht sein, das Freskogemälde etwas näher an die florentinische als an die pisanische Madonna heranzurücken.

Rechts von der Madonnengruppe steht Franziskus, isoliert, ohne Zusammenhang mit dem Zentralmotiv. Er ist in demselben Maßstabe wie die Engel ausgeführt, wirkt aber neben ihnen verhältnismäßig unbedeutend. Die Figur verrät übrigens kein Streben nach Porträtähnlichkeit; ihr Typus ist ganz einfach eine Modifikation des von Cimabue gewöhnlich gebrachten, charakterisiert durch eine kräftige Hakennase, hervortretende Kiefernpartie und sehr breite Augen. Franziskus erscheint so als ein jüngerer Bruder der Propheten unter dem Madonnenthron in dem Sta. Trinità-Bilde. Es ist wahrlich keine verzagte und seraphische Asketenfigur, eher ein Willensmensch, ein Mann, dessen ungestümem Temperament seine kraftvolle Körperstruktur entspricht (in Abbildungen erscheint er der konkaven Mauerfläche zufolge verkürzt). Dieselbe Franziskusfigur kehrt in einem Bilde in Sta. Maria degli Angeli wieder, das unseres Erachtens als eine spätere Kopie nach dem Freskogemälde in Assisi zu betrachten ist. Die Figur ist, trotz offensichtlichen Strebens Cimabue genau nachzubilden, ziemlich unbedeutend; sie wirkt schlaff und strukturlos neben dem eigenhändigen Werk des Meisters.

Lassen wir bis auf weiteres die anderen Freskomalereien in Assisi beiseite und setzen unseren Überblick über Cimabuesche Madonnenbilder fort, so finden wir, daß kein Werk größeren Anspruch darauf hat, hier genannt zu werden, als die große Madonna in Sta. Maria dei Servi in Bologna, die unter anderen von Thode und Aubert dem Cimabue zugeschrieben wurde.[34] Leider ist dieses Bild noch schlechter erhalten als irgend eines der vorhergehenden Gemälde, was natürlich in hohem Grade die stilkritische Bestimmung erschwert. Sowohl die Madonna wie das Kind sind ganz übermalt, jedoch mit einem gewissen Gefühl für den ursprünglichen Stil, dessen Grundzüge andauernd unter der schützenden

Verkleidung wahrzunehmen sind. Die Madonna ist sitzend in halber Wendung nach rechts dargstellt, ungefähr wie in dem Louvrebilde und im Assisifresko, aber sie hält nicht den Knaben auf dem Arm, sondern er steht auf ihrem Knie und streckt die eine Hand zum Halse der Mutter empor, als wenn er hungrig wäre; in der anderen Hand hält er seine Schriftrolle. Die Mutter stützt mit der Rechten den Fuß des Kindes, ein Motiv, das auch in dem Assisifresko sowie bei Coppo di Marcovaldos Madonnen vorkam. Den Thron kennen wir gleichfalls von dem Gemälde in Assisi her; er hat dieselben dekorativen Elemente, dasselbe Fußgestell und dieselben geschnitzten Pfeiler wie dort; das Einzige, was verändert worden ist, ist die Rückenlehne, die sehr verbreitert und mit bogenförmig ausgeschweiften Seitenpfosten versehen worden ist. Hier ist kein Platz für Engel zu Seiten des Thrones vorhanden (auch wenn das Bild ursprünglich etwas breiter gewesen sein sollte); stattdessen finden wir zwei himmlische Trabanten auf altertümliche Weise als Halbfiguren über der Rückenlehne des Thrones. Diese relativ kleinen Engel in grünblauen Tuniken und blaßroten Mänteln sind besser erhalten als die Hauptfiguren, eine absolut sichere Stütze für die Bestimmung bieten aber auch sie nicht. Es ist hier unseres Erachtens nichts vorhanden, was einer Zuweisung an Cimabue direkt widerspricht (wenn wir von der entstellenden Übermalung absehen), aber auch nichts, was absolut zu der Annahme zwingt, daß er der Meister gewesen. Ist das Bild von ihm ausgeführt worden — was wir als wahrscheinlich ansehen —, so dürfte dies in einem recht frühen Stadium seiner Wirksamkeit geschehen sein; der Zusammenhang mit Coppos Madonnenkompositionen ist fast ebenso augenfällig wie die Ähnlichkeit mit Cimabues Werken. Das Bild macht jedenfalls heute keinen bedeutenden künstlerischen Eindruck, was wohl zu großem Teil auf der groben Übermalung, der vollständigen Modernisierung des Goldgrundes und dem entstellenden Segmentgiebel beruht. Es hat ursprünglich rechteckige Form gehabt, gleich Coppos Madonnenbildern. Indessen hat es für uns ein bedeutendes geschicht-

liches Interesse, und zwar als Übergangserscheinung, als Bindeglied zwischen den älteren florentinischen Madonnenkompositionen — beispielsweise den Werken Coppos und des Magdalena-Meisters — und den typischen Cimabuemadonnen aus den beiden letzten Dezennien des Jahrhunderts. Man könnte sich gut denken, daß Cimabue diese Madonna zu einem Zeitpunkt ausgeführt hat, als er noch bei Coppo di Marcovaldo arbeitete; vielleicht hat er geradezu eine Bestellung übernehmen dürfen, die ursprünglich dem älteren Meister erteilt worden war, der ja dem Serviterorden besonders nahestand. Solchenfalls wäre das Bild während der zweiten Hälfte der 60er Jahre des XIII. Jahrhunderts ausgeführt worden.

Ein anderes, etwas kleineres Madonnenbild, das sich in ikonographischer Hinsicht eng an die Bologneser Madonna anschließt und im übrigen augenfällige Cimabuesche Stilzüge aufweist, tauchte vor einigen Jahren bei einem Kunsthändler in Florenz auf und ist nunmehr im Besitz von Signor Verzocchi in Mailand.[35] Das Bild, das vollständig mit einer späten Cinquecentomadonna übermalt war, hat bei der Reinigung einen Teil der deckenden Lasuren verloren, sodaß die Übermalung teilweise hervortritt und die Farben heller und greller geworden sind, als sie es ursprünglich gewesen. Das Gemälde ist jedoch im großen und ganzen weit besser erhalten als die Bologneser Madonna; es hat seine ursprüngliche rechteckige Form (nicht in Rundbogenform verändert!) und seinen ursprünglichen Goldgrund mit breiten Ornamentborten an den Rändern behalten.

Die Madonna sitzt halb nach links gewandt auf einem Thron von demselben Typus wie in Coppo di Marcovaldos Bildern; er ruht auf sehr kräftigen, geschnitzten Eckpfosten, hat einen breiten, aber ganz niedrigen Fußschemel, ein rotes Kissen auf dem Sitz und eine lyraförmige Rückenlehne, an der eine Draperie aus hellem Zeug oder Leder zwischen stark ausgeschweiften und geschnitzten Pfosten aufgespannt ist. Über dieser erscheinen zwei kleine Engel in Halbfigur. Die obere Partie des Thrones erkennen wir also von dem Bologneser Bilde her wieder, die untere aber kommt nicht in

Cimabues, sondern nur in Coppos Werken vor. Besonders die reifere von den zwei Madonnenkompositionen Coppos — die Orvieto-Madonna — weist wesentliche Übereinstimmungen mit diesem Bilde auf, nicht nur in Bezug auf die Thronform, sondern auch hinsichtlich der Engel und der Stellung der Madonna. Aber die Ähnlichkeiten gehen nicht über das ikonographische Schema hinaus; Figurenzeichnung, Modellierung, Typen und Faltenbehandlung sind wesentlich anders als bei Coppo und liefern eher eine Stütze für unsere Vermutung, dass die Madonna von Cimabue ausgeführt worden ist.

Die Madonna ist eine stattliche Gestalt mit recht langgestreckten Proportionen und sehr großem Kopf. Sie sitzt in gewöhnlicher Weise, den einen Fuß etwas vorgeschoben. Die Falten der rotbraunen Tunika straffen sich über dem vorgestellten Bein und auch die Falten des Mantels zeigen dieselbe Straffheit. Dieser Mantel ist von blaugrüner Farbe und war mit Goldstrahlen überzogen, die jedoch heute stark abgenutzt sind. Die dünnen Falten, die Zickzacklinie des Mantelsaums und der Zipfel, der über das Knie hinabfällt, machen einen fast zierlichen Eindruck, der durch die teilweise sehr hellen Farben unterstützt wird: Blaßrosa (die Draperie an der Rückenlehne des Thrones), Zinnober (das Kissen), Blaßviolett (die Tunika des Knaben), Hellbraun (der eine Engel) und Weiß (die Ornamente), die die trockneren rotbraunen und grünblauen Töne in Marias Gewand überglänzen. Das Bild ist überhaupt ein weniger monumentales Werk als Coppos oder Cimabues früher behandelte Madonnen; die Figuren zeichnen sich durch eine gewisse Beweglichkeit aus, nicht zum wenigsten der Knabe, der auf dem Knie der Mutter herumtritt und zu ihrem Hals emporstrebt. Es ist ein lebhafteres Kerlchen als Coppos Bambini, obwohl der Typus der gleiche ist.

Unsere Andeutungen dürften bereits gezeigt haben, daß das Bild eine Mittelstellung zwischen Coppos und Cimabues Madonnenkompositionen einnimmt, daß aber die Übereinstimmungen mit dem Cimabue, besonders bezüglich der Faltendisposition und

Formenbehandlung, überwiegen. Die Typen weisen unseres Erachtens in dieselbe Richtung; das große, langgestreckte Gesichtsoval der Madonna mit der hohen, gebogenen Nase, die in zwei Segmente geteilt ist, die sehr breiten Augen und den kraftvollen Mund kennen wir von dem Pisaner Madonnenbilde (jetzt im Louvre) her, obwohl die Figur bedeutend geschmeidiger wirkt als diese etwas flache Riesenmadonna — Verschiedenheiten, die sich vielleicht bis zu einem gewissen Grade durch die verschiedene Größe und Konservierung der Bilder erklären lassen. Den Knaben kann man füglich einen älteren Bruder des Kindes im Bologneser Bilde nennen; er ist jedoch besser erhalten und macht infolgedessen einen weit vorteilhafteren Eindruck. Entscheidend für die Ähnlichkeit sind die Zeichnung der Gesichtszüge und die Formen von Nase, Ohren und Augen, die vollständig in den beiden Bildern übereinstimmen. Die schlechte Konservierung des Bildes in Bologna erschwert in hohem Grade eine sichere Bestimmung der Madonna Signor Verzocchis; uns fehlt in Wirklichkeit genügendes Vergleichsmaterial, um mit voller Gewißheit den Meister bestimmen zu können. Die Typen und auch die Faltenbehandlung zeigen, wie gesagt, schlagende Übereinstimmungen mit Cimabues Madonnen in Paris und in Bologna, in anderer Hinsicht aber, beispielsweise in Formgebung und Farbenstimmung, unterscheidet sie sich merkbar von den Arbeiten Cimabues, die wir bisher kennen gelernt haben. Aber wir kennen auch keinen anderen Künstler und kein anderes einzelnes Bild, zu dem diese Madonna engere Beziehungen hätte, als zu den Werken Cimabues. Zwar findet sich in der Kirche in Mosciano unweit Florenz ein ähnliches Bild, das bezüglich des Typus der Madonna, der Drapierungsweise und der Farbenstimmung Übereinstimmungen mit dem mailändischen Bilde aufweist, aber es steht in qualitativer Hinsicht doch hinter diesem so deutlich zurück, daß die Zuweisung der zwei Madonnen an denselben Meister nicht ernstlich in Frage kommen kann. Das Mosciano-Bild ist eine abgeschwächte Übertragung desselben Madonnenideals, das in mehr Cimabuescher Form

in Signor Verzocchis Madonna erscheint. Die künstlerische Schönheit und Kraft dieses Bildes macht sich mit doppelter Stärke geltend, wenn man es im Vergleich mit der Mosciano-Madonna prüft.

Wenn Cimabue, wie wir es wahrscheinlich finden, wirklich das zuletzt beschriebene Madonnenbild ausgeführt hat, so ist dies zweifellos in einer sehr frühen Periode seiner Wirksamkeit geschehen. Das Gemälde zeigt ja einen engeren Stilzusammenhang mit Coppo di Marcovaldo als irgend eines der Bilder, die wir Cimabue zugeschrieben haben. Es scheint, als wäre es in direktem Anschluß an Coppos Orvieto-Madonna oder eine ähnliche Komposition ausgeführt worden. Sein Meister ist augenscheinlich ein Schüler und Nachfolger Coppos gewesen. Gleichzeitig aber verrät er ein lebhafteres und beweglicheres Temperament, seine Auffassung ist intimer, sein Linienrhythmus ist weicher und abstufungsreicher, seine Form ist geschmeidiger als die Coppos. Kurz, die Madonna ist von einem jüngeren und gefühlvolleren Künstler als dem alten Coppo di Marcovaldo gemalt. Dieser jüngere Meister kann sehr wohl Cimabue gewesen sein; darauf deuten verschiedene Stilkriterien, obwohl die Zuweisung bis auf weiteres als eine Hypothese betrachtet werden muß.

Eine wertvolle Stütze für diese Attribution finden wir in dem gewaltigen Kruzifix, das nunmehr in der Opera di Sta. Croce hängt. Es ist ohne Zweifel dasselbe Kruzifix, das von mehreren älteren Schriftstellern, vor allem von Albertini (1510) und Vasari, als Cimabues Werk erwähnt wird.[36] Die geschichtlichen Wahrscheinlichkeitsgründe für den Cimabueschen Ursprung des Kruzifixes sind demnach ungefähr ebenso stark wie die Gründe für die pisanische und die florentinische Madonna, und sie werden durch den Stilcharakter bestätigt. Das Kruzifix ist eine ungewöhnlich imposante Schöpfung, sowohl wegen seiner absoluten Größe wie der künstlerischen Ausdrucksfülle der Form.

Ikonographisch schließt es sich an dasselbe Schema wie Coppos Kruzifix in Arezzo an, nur das krönende Medaillon fehlt, aber die Zeichnung und die Formgebung der Hauptfigur bekunden ein

ganz anderes Stilgefühl. Die Gestalt hat nicht nur gestrecktere Proportionen und feinere Gliedmaßen erhalten, auch der künstlerische Ausdruck ist reiner und vornehmer geworden. Die Modellierung ist fast übertrieben, sodaß die Glieder wie gedrechselt wirken. Die Beine sind auffallend lang und steif im Verhältnis zum Oberkörper, die Arme dünn und kräftig gespannt, die Hände mit der Innenseite nach außen gewandt. Die Figur ist von einer gewissen Erstarrung beherrscht, die die letzten Todeszuckungen ausgelöst zu haben scheinen. Der verhältnismäßig kleine Kopf fällt, wie gewöhnlich, zur rechten Schulter herab; die Augen sind geschlossen, und ein Gepräge von erlöschendem Pathos — der Friede nach dem Todeskampf — breitet sich über die kraftvollen, aber abgezehrten Züge aus. Man fühlt hier wirklich, daß es ein Titan gewesen ist, der mit dem Tode gerungen hat, ein Übermensch, dessen Kräfte aufs äußerste angespannt, schließlich doch versagt haben und erstarrt sind. Keiner der früheren Künstler hat dem tragischen Pathos des Motivs eine so mächtige Gestaltung gegeben, keiner hat in solchem Grade die physische Form vitalisiert und uns so stark den ewigen Kampf, den Gegensatz zwischen Geist und Stoff, empfinden lassen. Als ein symbolischer Ausdruck für die christliche Kreuzigungsidee ist dieses Kruzifix eines der bemerkenswertesten, die überhaupt geschaffen worden sind; an die Stelle der in früheren Kruzifixen vorherrschenden Abstraktion ist hier eine großartige plastische Form getreten, die jedoch nicht um ihrer selbst willen existiert, sondern als ein adäquater Ausdruck einer entsprechenden geistigen Energie. Hier spiegelt sich in einem wirklichen Menschenorganismus ein großes religiöses Pathos wider, eine geistige Kraft, die in äußerster Anspannung danach gestrebt hat, das gewaltig entwickelte körperliche Instrument zu beherrschen. Bei späteren Künstlern schlägt dies leicht in Sentimentalität oder eine Art formaler Verschönung über; Cimabues Gekreuzigter ist noch ein Willensmensch, ein gefesselter Prometheus.

Bei den beiden Seitenfiguren, Maria und Johannes, die als Brustbilder auf den Tafeln der Kreuzesarme erscheinen, ist es der

Schmerz, den der Künstler vor allem zum Ausdruck bringen will. Beide sind auf traditionelle Weise dargestellt, den Kopf gegen die Hand gestützt und die Finger an die Wange gedrückt, wie wir es bereits an Giunta Pisanos und an Coppo di Marcovaldos Kruzifixen gesehen haben, deren Typen auch eine mehr traditionsmäßige Form als die der Christusfigur zeigen. Der Ausdruck ist jedoch auf eine ganz andere Weise forciert als bei den früheren Meistern. Die Figuren sind ganz und gar erfüllt von ihrem Schmerz — man hört das Schluchzen und sieht, wie es in den Gesichtsmuskeln zuckt. Auch hier gewahrt man somit das Vermögen des Künstlers, traditionellen Motiven und Typen einen stärkeren menschlichen Inhalt zu verleihen, als sie ihn bei seinen Vorläufern gehabt haben.

Der koloristische Effekt hat offenbar an Leuchtkraft verloren, die Farben sind abgenutzt; die Karnation spielt nunmehr ins Graugrüne; das Lendentuch, das weiß gewesen ist, hat einen bräunlichen Ton angenommen; das Kreuz ist, wie gewöhnlich, in dunkelblauer Farbe gemalt, die Seitenfelder sind rotbraun und mit vergoldeten Rautenornamenten versehen; die obere Inschrifttafel ist rot mit Goldschrift. Der Mantel der trauernden Maria war natürlich dunkelviolett, obwohl er nunmehr braun aussieht, und Johannes trägt seine gewöhnliche hellblaue Tunika sowie einen roten Mantel. Die technische Ausführung ist bedeutend feiner als in irgend einem der vorhergehenden Werke; die Modellierung ist mit wohleingearbeiteten Halbtönen durchgeführt, die Schatten sind nicht strichmäßig schematisiert, die Konturen nicht betont, wie bei den meisten Vorläufern. Cimabue erweist sich auch in technischer Hinsicht als der Mann der neuen Zeit.

Der intime stilistische Zusammenhang des Kruzifixes mit dem zuvor beschriebenen von Cimabue erhellt am besten, wenn man Maria und Johannes mit den Engeln im Louvrebilde vergleicht. Die Typenähnlichkeit liefert unseres Erachtens einen bindenden Beweis für die Identität des Meisters; andere Elemente, die dies bestätigen, sind die Hände und die Falten, beispielsweise in Christi Lendentuch. Die Faltenbehandlung ist völlig individuell, obwohl ungewöhnlich

dünn und fein für Cimabue; etwa Ähnliches kann man jedoch in dem mailändischen Madonnenbilde mit seiner verhältnismäßig geschmeidigen Formenmodellierung und seinen dünnen Mantelfalten beobachten. Die Ähnlichkeiten erstrecken sich auch auf die Typen. Johannes auf dem Kreuzesarm des Kruzifixes hat dasselbe langgestreckte Gesichtsoval, dieselbe hohe Hakennase, denselben Mund und dieselben Augen wie die mailändische Madonna. Die Verwandtschaft zwischen diesen Werken erscheint uns völlig augenfällig, was nicht nur auf Einzelheiten, sondern auf der ganzen künstlerischen Ausdrucksweise beruht. Sie liefert so auch eine weitere Stütze für unsere Annahme, daß die mailändische Madonna als eine Arbeit Cimabues zu betrachten ist.

Als Werke von Cimabues Hand sind ferner drei kleinere Bilder zu nennen, die wohl ursprünglich einem Polyptychon angehört haben. Die Gemälde, die sich nunmehr im Besitz des amerikanischen Sammlers Charles W. Hamilton befinden, stellen Christus sowie die Apostel Petrus und Jakobus dar, alle drei in Halbfigur.[37] Wir haben bisher keine Gelegenheit gehabt, die Originale zu sehen, aber die großen Photographien, die uns zur Verfügung gestellt worden sind, geben eine vortreffliche Vorstellung nicht nur von den Typen und den linearen Stilkriterien, sondern auch von der technischen Ausführung selbst. Die Malweise ist breit und prachtvoll, wie in Cimabues späteren Werken; man wird hier sofort an die Prophetenfiguren unter dem Thron der Madonna in dem Sta. Trinità-Bilde erinnert. Petrus ist ein Bruder des Königs David in dem großen Madonnenbilde; er hält seine Schlüssel mit demselben Griff, wie David seine Schriftrolle; sein Typus zeugt von demselben willensstarken, cholerischen Temperament. Jakobus ist ein jüngerer Mann mit einem mehr langgestreckten Gesicht, und wirkt, der Photographie nach zu urteilen, etwas matter als Petrus, obwohl der Mund sehr ausdrucksvoll und der Griff der Hände um die Schriftrolle fest und wohl empfunden ist. Diese beiden Seitenfiguren sind in Halbprofil dargestellt, Christus zugewandt, aber durch breite Borten isoliert, die oben die Form recht eigentümlicher ge-

brochener und gedrückter Bogen annehmen. Die Borten zeigen das toskanische Muster, wie es im XIII. Jahrhundert gewöhnlich ist, zusammengesetzt aus stilisierten, aufeinandergestellten Urnen.

Christus, der mitten zwischen den Aposteln dargestellt wurde, erscheint auf einem etwas größeren Bilde ganz en face. Er erhebt die rechte Hand vor der Brust zur Erteilung des Segens auf orthodoxe Weise und hält mit der linken ein großes, aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift: ,,Ego sum lux mundi". Die Figur ist streng symmetrisch; die Konturen laufen in einander entsprechenden Kurven über die Schultern und die dicken Haarwulste der Schläfen. Die Gesichtszüge sind gleichfalls völlig symmetrisch gezeichnet, was natürlich geeignet ist, eine gewisse schematische Strenge bei dem Typus hervorzuheben. Seinen Grundzügen nach ist dieser übrigens traditionell, d. h. byzantinisierend, aber der Ausdruck hat eine ungewöhnliche, individuelle Betonung. Er ist streng und hart, fast bitter; es scheint, als wenn der Künstler vor allem das Sentimentale und Empfindsame habe vermeiden wollen. Trotz der Gebärde des Segnens ist sein Christus kein liebevoller Tröster, sondern ein unbarmherziger Richter, ein erzürnter menschlicher Gott, der mehr Schrecken als Vertrauen einflößt. Niemand aber kann im Zweifel über seinen Willen und seine Kraft sein; die monumentale, plastische Form legt unzweideutiges Zeugnis von der inneren Bedeutsamkeit der Figur ab.

Gleichwie die Prophetenfiguren unter der Sta. Trinità-Madonna uns an Michelangelos Propheten im Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle erinnert haben, so lenken auch dieser Christus und Jakobus die Gedanken in dieselbe Richtung. Sie sind Sprößlinge desselben Stammes, Vorläufer der Schöpfungen Michelangelos. Alles, was zwischen diesen beiden Meistern liegt, verblaßt neben Cimabues und Michelangelos ungestüm pathetischen Konzeptionen der göttlichen Kraft in Menschengestalt. Wohl haben andere Meister ähnliche Ideen in einer edleren und harmonischeren Form gegeben, ein Giotto, ein Masaccio, ein Rafael haben schönere menschliche Heroen geschaffen, aber keiner hat in gleichem Grade das Willens-

pathos der Propheten zum Ausdruck gebracht, die dynamische Kraft der monumentalen Form, jene psychische terribilità, die bei Cimabue noch zurückgehalten, bisweilen fast erstarrt ist, bei Michelangelo aber in ungestümem Kampfe hervorbricht. Cimabue bereitet vor, was Michelangelo vollendet; er ist der erste, der eine plastische Form schafft, eine Form, ganz erfüllt von einer geistigen Kraft, die trotz unbegrenzter Möglichkeiten in ihrem Ausfluß gehemmt wird. Für beide ist die innere Wirklichkeit weit bedeutungsvoller als die äußere, und sie gelangen zu ihr dadurch, daß sie die äußere Form von allem befreien, was zufällig, klein und unwesentlich ist. Sie versuchen so auf demselben Wege vorwärts zu kommen wie die großen griechischen Meister, aber ihre Wanderung ist schwieriger, denn sie entbehren der wegweisenden Traditionen der alten Meister, und ihre heftigen Gefühle drohen bisweilen das innere Gleichgewicht zu stören und die plastische Schönheit der Form zu vernichten. Beide sind ja christliche Künstler, ihr Pathos offenbart einen tragischen Grundton, ihr Wille und ihre Sehnsucht sind auf etwas gerichtet, was nicht mehr in eine dreidimensionale objektive Form gezwängt werden kann.

VI

Von allen Gemälden, die in den oben angeführten geschichtlichen Quellen Cimabue zugeschrieben werden, hat keines zu strittigeren Ansichten oder heftigerem Meinungsaustausch Anlaß gegeben als die sog. Madonna Ruccellai. Das Bild ist bekanntlich von mehreren modernen Kunsthistorikern Cimabue abgesprochen und statt dessen Duccio oder einem Künstler, der Duccio sehr nahe steht, zugewiesen worden. Absolute geschichtliche Beweise können ebensowenig für dieses wie für eines der früher erwähnten Gemälde Cimabues erbracht werden; die genauere Bestimmung muß auch in diesem Falle auf stilkritische Analyse gegründet werden. Wir erinnern indessen daran, daß eine Madonna von Cimabue in

Sta. Maria Novella bereits im Libro di Antonio Billi (im Anschluß an eine Urkunde des XV. Jahrhunderts) erwähnt wird; dagegen erscheint es uns unrichtig — wie in der Einleitung schon betont wurde —, die Angabe des anonymen Dantekommentators (aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts) über ein Madonnenbild von Cimabue für Sta. Maria Nuova auf dasselbe Werk zu beziehen. Vasari und Gelli wiederholen jedoch in ausführlicherer Form die Angaben über das große Madonnenbild für Sta. Maria Novella, und Vasari gibt eine novellistische Schilderung von der feierlichen Überführung des Kunstwerkes in die Kirche sowie von König Karl von Anjous Besuch bei Cimabue, während der Künstler an diesem mächtigen Werke arbeitete. Der Wert dieser Traditionen ist sehr verschieden eingeschätzt worden; in neuerer Zeit wurden sie im allgemeinen als freie Phantasien erklärt.

Im Gegensatz zu Angaben dieser älteren florentinischen Schriftsteller hat man auf ein Dokument hingewiesen, das zuerst von Fineschi und später von Milanesi und von Wood-Brown[38] vorgelegt worden ist, wonach die Operai della Compagnia della Vergine bei Duccio am 15. April 1285 „tabulam magnam de figura Beate Marie Virginis et eius omnipotentis Filii et aliarum figurarum" für ihre Kapelle in Sta. Maria Novella bestellen, die ganz hinten im linken Querschiff gelegen war. Dasselbe Bild, meint man, wäre dann an den Platz gebracht worden, wo Vasari es sah, „in alto fra la cappella de Bardi et de Rucellai", also im rechten Querschiff, um schließlich im Innern der großen Rucellai-Kapelle aufgestellt zu werden, wo das Bild nunmehr über dem Altar zwischen den Fenstern an einem sehr unvorteilhaften Platze steht. Als Stütze für die Annahme, daß das fragliche Dokument sich auf die sog. Madonna Rucellai bezieht, führt man den Umstand an, daß ein anderes Madonnenbild aus derselben Zeit nicht in Sta. Maria Novella vorhanden ist, und man findet es auch a priori unwahrscheinlich, daß Duccio und Cimabue ungefähr gleichzeitig ein größeres Madonnenbild für dieselbe Kirche ausgeführt haben sollten. Hinzugefügt werden dann noch eine ganze Reihe stilkritischer Gründe, die als

Stütze für die Zuweisung der Madonna Rucellai an Duccio dienen sollen. — Es steht außer allem Zweifel, daß dem fraglichen Dokument größere Bedeutung beigemessen werden muß, als den Angaben der Schriftsteller aus dem XVI. Jahrhundert, wenn es auch nicht absolut notwendig ist, die Urkunde auf die Madonna Rucellai zu beziehen.

Die stilkritische Diskussion, die über den Meister der Madonna Rucellai geführt worden ist, hat wenigstens gezeigt, daß die hervorragendsten Kenner früher italienischer Kunst in diesem Bilde sowohl florentinische als auch sienesische Stilelemente haben finden können. Einigen Forschern, beispielsweise Cavalcaselle, Thode, Zimmermann, Roger, Frey u. a., sind die florentinischen Stilzüge überwiegend erschienen, sie haben das Gemälde Cimabue zugeschrieben, während andere, wie Wickhoff, J. P. Richter, Venturi, Aubert u. a., das Bild rein sienesisch und in allem Wesentlichen mit Duccios bekannten Gemälden übereinstimmend gefunden haben.[39] Es sind demnach diese zwei großen Meister, zwischen denen man geschwankt hat, wenn es galt, den Urheber des Bildes zu bestimmen; nur Suida hat einen anderen Weg gewählt, indem er versucht hat, einen besonderen Meister zu konstruieren, der die Madonna Rucellai nebst einer Gruppe anderer Madonnen und Kruzifixe ausgeführt haben sollte; die Gruppe ist indessen in einem Grade minderwertig, daß die Kombination als völlig unhaltbar angesehen werden muß.[40] Ist die Madonna Rucellai weder von Cimabue noch von Duccio ausgeführt worden, so kennen wir jedenfalls keine andere Arbeit desselben Künstlers, was an und für sich merkwürdig wäre, da ja dieses Werk von einer sehr hoch entwickelten künstlerischen Schaffenskraft und einer technischen Geschicklichkeit zeugt, die nur einem Meister eigen gewesen sein kann, der lange tätig gewesen ist und eine führende Stellung in der späteren Dugentomalerei eingenommen hat. Die Madonna Rucellai ist nicht nur das größte, sondern auch das bedeutendste Gemälde aus dieser Periode in Florenz; es übertrifft Cimabues Sta. Trinità-Madonna an dekorativer Schönheit, wenn es auch in komposi-

tioneller Hinsicht nicht so sicher gebaut ist. Den unerhörten Dimensionen (über 4 Meter Höhe und nahezu 3 Meter Breite) entspricht wirklich eine innere Größe.

Die Komposition ist verhältnismäßig traditionell, in ihren Hauptzügen an Cimabues Pisaner Madonna erinnernd. Die Madonna sitzt auf einem Thron von ähnlichem Typus wie im genannten Bilde, halb nach rechts gewandt. Das Kind sitzt auf ihrem etwas erhobenen, zurückstehenden Knie; ihre linke Hand legt sie um den Rücken des Knaben, ihre rechte ruht auf seinem Bein. Er segnet auf orthodoxe Weise, hält aber in seiner linken Hand nicht die Schriftrolle, sondern greift stattdessen in seinen Mantel. Zu beiden Seiten des Thrones befinden sich je drei Engel, aber sie stehen nicht hintereinander, wie wir es bisher gesehen haben, sondern knieen übereinander, mit beiden Händen die Seitenpfosten des Thrones umfassend, was eigentlich weniger den Eindruck des Tragens macht, als den einer angestrengten Bemühung, sich in den etwas schwebenden Stellungen zu erhalten. Diese Engel sind auch in bedeutend kleinerem Maßstab im Verhältnis zur Madonna ausgeführt als in den vorher beschriebenen Bildern und haben überhaupt nicht die tektonische Bedeutung der großen stehenden und stützenden Engel. Ihre Aufgabe ist überwiegend dekorativ, und sie machen den Eindruck isolierter Relieffiguren gegen den neutralen Goldgrund. Auch im übrigen zeugt das Bild von einem verhältnismäßig schwachen Interesse für dreidimensionale Raumkomposition. Der Madonnenthron ist, wie gesagt, in halber Seitenwendung nach rechts dargestellt, seine Seitenlehnen ragen aber nicht so kräftig hervor wie beispielsweise im Louvrebilde. Die Madonna ist nicht so weit in das Bild hinein gerückt; im Gegenteil, sie befindet sich vollständig im Vordergrunde und hebt sich relativ silhouettenmäßig gegen die Draperie der Rückenlehne des Thrones ab. Die Figur ist so gut wie vollständig von dem dunkelblauen Mantel umschlossen (nur am Halse und an den Füßen sind Zipfel der blaßroten Tunika sichtbar), dessen breite, goldverzierte Saumborte in unruhig wogenden, stellenweise fast krausen Linien über die Brust fließt, um schließlich

in spitzen Zipfeln über den Füßen auszumünden. Der Linienrhythmus dieser Borte hat einen zierlich eleganten, fast spielerischen Charakter; er spricht eine ganz andere Sprache als die großartigen und energischen Draperiemotive, die wir in Cimabues Bildern gefunden haben. Es dürfte auch in erster Linie diese zierliche Drapierungsmethode sein, die dazu Anlaß gegeben hat, das Bild dem Duccio zuzuschreiben. Ähnliche unregelmäßig wellige Mantelborten kann man bei einigen der Madonnen Duccios beobachten, beispielsweise in dem kleinen Bilde mit den drei Franziskanern in der Akademie zu Siena sowie in der Maestà in der Domopera. Diese ornamentale Übereinstimmung darf jedoch nicht über die wesentlichen Unterschiede der Stoffbehandlung und der Manteldrapierung in Duccios Bildern und in der Madonna Rucellai hinwegtäuschen.

Vor Duccios Maestà-Bild stehend, erhält man vor allem einen Eindruck von Fülle und Weichheit, von reichem Wohllaut in Farben und Linien. Maria trägt einen ultramarinblauen Mantel aus dickem Stoff, der sich in bauschige Faltenmassen legt, die auf der stattlichen Gestalt lasten. Der Knabe, der weniger kindlich ist als der Bambino in der Madonna Rucellai, ist ganz in einen hellvioletten Mantel eingehüllt, der in weichen und reichen Falten drapiert ist. Der große Madonnenthron, der gerade von vorn her gesehen wird, besteht aus Marmor und zeigt reiche Cosmatenarbeit in Rot und Gold. Über der Rückenlehne ist eine Decke mit reichen Goldornamenten drapiert, und seitlich vom Throne erscheinen die Engel in heller blauen, rosafarbigen und weißen Mänteln. Diese ganze Mittelgruppe zeichnet sich andauernd, trotz einer gewissen Abnutzung, durch eine wunderbare Farbenschönheit und eine weich fließende Linienrhythmik aus. Sie läßt sich mit einem wohlklingenden lyrischen Adagio vergleichen im Unterschied zu dem mehr dramatischen „tempo patetico" der Cimabue-Madonnen, Bei Cimabue ist der Rhythmus verhältnismäßig hart und eckig, die Formstruktur deutlich hervorgehoben, die Falten sind oft kräftig gestrafft; der Mantel lastet nicht auf der Figur, sondern ist nur ein Komplement zur Form.

Die Madonna Rucellai nimmt etwa eine Mittelstellung zwischen diesen zwei deutlich gesonderten, individuellen Ausdrucksarten ein. Wir haben den Zusammenhang des Bildes mit gewissen authentischen Duccio-Madonnen angedeutet, und es sei hier nochmals betont, daß die Tafel besonders durch den ornamentalen Linienrhythmus unstreitig mit Duccios miniaturmäßiger Ganzfigurmadonna in der Akademie zu Siena zusammenhängt; andererseits ist es aber auch möglich, in der Madonna Rucellai stilistische Übereinstimmungen mit Cimabues Werken nachzuweisen. Halten wir uns andauernd an die Faltenbehandlung, die ja die sichersten Anhaltspunkte für stilkritische Bestimmungen darzubieten pflegt, so sei besonders betont, daß die Mäntel der Madonna und des Knaben nicht so schwer und weitläufig sind wie bei Duccio, sondern nur als Hüllen über taktil wahrnehmbaren Formen dienen. Wo die Falten am besten erhalten sind, wie in den Mänteln des Knaben und der Engel, zeigen sie eine recht scharf definierende Zeichnung und machen den Eindruck von gestrafftem Stoff. Leider ist Marias blauer Mantel so abgenutzt und restauriert, daß man hier keine Falten mehr wahrnehmen kann; er wirkt flach, weshalb das Rankenmotiv der Borte auch um so deutlicher hervortritt. Die Goldilluminierung auf dem amethystfarbigen Mantel des Kindes und dem zinnoberroten Thronkissen ist auf eine Weise ausgeführt, die wir von Cimabues Bildern, nicht aber von denen Duccios her kennen.

Der aus gedrechselten Pfosten und geschnitzten Füllungen zusammengesetzte Thron zeigt gleichfalls größere allgemeine Ähnlichkeit mit Cimabues als mit Duccios Madonnenthron; seine Verwandtschaft mit den Thronen im Louvre- und Bologneser-Bilde ist größer als die Übereinstimmung mit der Bank, auf der Maria in dem kleinen Siena-Bilde sitzt. Es ist wahr, daß die Formen einen etwas zierlicheren Charakter haben als in Cimabues Bildern, und daß die Füllungen teilweise als gotische Spitzbogenfenster behandelt sind; dies hindert aber nicht, daß der Möbeltyp seinen Grundzügen nach identisch ist. Es ist eine florentinische

Transformation eines älteren byzantinischen Typus, der in die sienesische Kunst keinen Eingang gefunden hat. Die geschnitzten Blätter, die durch vergoldete Konturen gegen den dunkelbraunen Grund hervorgehoben werden, kommen ebenso an einigen von Cimabues Madonnenthronen vor, aber natürlich finden sich auch Abweichungen bezüglich einzelner Partien in den Madonnenthronen der fraglichen Bilder. Es wäre in Wirklichkeit recht überraschend, wenn der Künstler sich selbst mehrmals wörtlich wiederholt hätte. Was die ornamentalen Motive im übrigen betrifft, beispielsweise die geometrisierten Vierpässe der Rückenlehnendraperie, sowie die Medaillons und Blattformen des Rahmens, so sind auch diese entschieden florentinisch. Dieselben stilisierten Blattornamente und Prophetenmedaillons kehren auf dem Rahmen um das große Madonnenbild im Louvre wieder. Die Übereinstimmungen sind so vollständig und ins einzelne gehend, daß sie sich kaum anders als durch die Annahme erklären lassen, daß die beiden Bilder von demselben Meister oder in demselben Atelier ausgeführt worden sind. Hinzuzufügen ist, daß der Goldgrund in der Madonna Rucellai mit feinen, eingravierten Ornamenten in derselben Weise überzogen ist, wie in Cimabues Florentiner Madonna; die Motive sind zwar nicht identisch aber die Idee und die Wirkung sind ähnlich. Die Farbenstimmung ist heute durch den Einfluß der Zeit beträchtlich herabgesetzt; doch ist es klar, daß sie ziemlich hell gewesen ist — es treten besonders die blaßvioletten, blauen, rosa und olivgrünen Töne hervor, die eher an das Kolorit der florentinischen Dugentobilder als an die tieferen, mehr gesättigten Farbenharmonien in Duccios Werken erinnern.

Die Typen geben uns Andeutungen, die in dieselbe Richtung weisen. Das Gesicht der Madonna hat keine andere Ähnlichkeit mit den Madonnen Duccios, als daß beide auf byzantinische Muster zurückgehen. Duccios Typen sind entschieden weicher und schlaffer und zeigen eine ganz andere Zeichnung von Nase und Augen. Bei der Madonna Rucellai ist die plastische Form und Struktur des Gesichtes besser ausgeprägt; die Nase ist kräftig ge-

baut, breit an der Wurzel und in zwei Bogensegmenten gezeichnet. Die Augen sind groß und breit; der Mund ist fest geschlossen, eher willensbetont als emotionell. Die Ähnlichkeit zwischen diesem Madonnentypus und dem der Louvre-Madonna ist von mehreren Forschern bemerkt worden, noch nähere Übereinstimmung finden wir aber doch zwischen der Madonna Rucellai und der Maria im Sta. Croce-Kruzifix. Form, Modellierung und Grundzug des Gesichts scheinen uns in diesen beiden Werken so nahe verwandt, daß sie schwerlich als unabhängig voneinander entstanden gedacht werden können. Zudem sind auch die Hände dieser beiden Marienfiguren identisch, wie dies deutlich aus unseren Abbildungen hervorgeht. Derselbe Madonnentypus kehrt übrigens in dem Madonnenbilde bei Sign. Verzocchi in Mailand wieder, das wir gleichfalls als eine wahrscheinliche (frühe) Arbeit von Cimabue bezeichnet haben. Hier finden wir auch einen Bambino, der mit dem allerdings etwas vornehmeren Knaben in der Madonna Rucellai nahe verwandt ist.

Manchem, der uns durch all diese Detailbeobachtungen und das etwas kleinliche Zerpflücken der Stilelemente des großartigen Bildes hindurch zu folgen vermocht hat, mag es scheinen, als habe unsere Analyse das schon ohnehin schwierige Problem der Madonna Rucellai nur noch mehr verwirrt. Eines aber dürfte sich jedenfalls klar ergeben haben: der Stil in diesem Bilde ist ein Mischprodukt, das sowohl sienesische wie florentinische Elemente aufweist, wenn wir auch gefunden haben, daß diese letzteren überwiegen. Die heute gewöhnlichste Annahme, daß das Bild eine Früharbeit von Duccio wäre, hat demnach unseres Erachtens wenig Wahrscheinlichkeit für sich; möglich wäre sie nur, wenn man wüßte, daß Duccio Cimabues Schüler gewesen, was jedoch keineswegs als wahrscheinlich angesehen werden kann. Duccio war und blieb in seiner ganzen Tätigkeit ein typischer sienesischer Maler ohne sichtliche Beeinflußung von Florenz her; die Madonna Rucellai dagegen ist ein Werk, das nicht ohne die Annahme der Mitwirkung eines florentinischen Künstlers erklärt werden kann. Und dieser Künstler kann kaum ein anderer

als Cimabue gewesen sein. Jedenfalls kennen wir keinen anderen florentinischen Maler, der hier in Frage kommen könnte, und kein Werk, das besser als Cimabues Madonnen im Louvre und in Mailand mit der Madonna Rucellai übereinstimmte. Wir werden also zu der Annahme hingeführt, daß sowohl Duccio wie Cimabue an der Ausführung dieses gewaltigen Altarbildes Anteil gehabt haben.[41]

Es ist sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich, daß die Madonna Rucellai dasselbe Gemälde ist, das bei Duccio im Jahre 1285 bestellt wurde, und er hat offenbar auch die Komposition angelegt und das Gemälde begonnen, aber er hat es nicht eigenhändig abgeschlossen. Aus dieser oder jener Ursache ist die Arbeit von Cimabue in einem recht frühen Stadium übernommen worden, sodaß er tatsächlich mehr an diesem Werk gemalt hat als Duccio. Auf Duccios Rechnung möchten wir also vor allem die Komposition setzen, die ziemlich flächenmäßig-ornamentale Anordnung der Figuren, die sich vollkommen von der betonten Dreidimensionalität der Cimabueschen Kompositionsmethode unterscheidet. Der sienesische Meister hat wohl auch der Hauptsache nach die Manteldrapierung der Madonna angegeben; möglicherweise hat er auch andere Partien begonnen, aber die Spuren seiner Tätigkeit sind im übrigen unter der florentinischen Verkleidung nicht so deutlich wahrnehmbar. Wie diese letztere sich auf eine dominierende Weise in der Manteldrapierung der Engel und des Knaben, in einigen Ornamenten und vor allem in den Prophetenbildern und den stilisierten Blattmotiven des Rahmenwerkes geltend macht, ist oben dargelegt worden. Wir sind demnach der Ansicht, daß die Madonna Rucellai zu nicht geringem Teil als eine Arbeit Cimabues zu betrachten ist, obwohl das Bild nicht in die Reihe seiner übrigen Madonnengemälde eingefügt werden kann, da es in kompositioneller Hinsicht nicht sein Werk ist, sondern einem ganz anderen Kreise angehört. Das Bild hat nichts mit der älteren florentinischen Kunst in Coppo di Marcovaldos oder des Magdalena-Meisters Art gemeinsam; es kann eher mit Rücksicht auf seinen dekorativen Grundcharakter als ein Fremdling in Florenz betrachtet werden, obwohl es bis zu

einem gewissen Grade die Wesensart des größten florentinischen Dugentomalers widerspiegelt.

Die dokumentarische Datierung in die Mitte der 80er Jahre des XIII. Jahrhunderts paßt gut zu dem Stil des Bildes.[42] Nehmen wir diese Datierung an, so erscheint es uns am richtigsten, die Louvre-Madonna einige Jahre später anzusetzen, während das Kruzifix in Sta. Croce wohl etwa gleichzeitig und die mailändische Madonna etwas früher als die Madonna Rucellai ausgeführt sein können. Cimabues selbständige künstlerische Tätigkeit scheint, rund gerechnet, die drei letzten Dezennien des XIII. Jahrhunderts umfaßt zu haben.

VII

Keine Gemälde des XIII. Jahrhunderts sind zum Gegenstand ausführlicherer Beschreibungen und eingehenderer Untersuchungen gemacht worden als die halbzerstörten Fresken, die den Chor und das Querschiff in der Oberkirche von San Francesco in Assisi schmücken. In die kunstgeschichtliche Literatur wurden diese bemerkenswerten Gemälde indessen erst durch die zweite Auflage von Vasaris „Vite" (1563) eingeführt, wo sie in Kürze beschrieben und auf Grund der vom Verfasser an Ort und Stelle gemachten Beobachtungen Cimabue zugewiesen werden. Die einzige frühere Notiz, die möglicherweise auf diese Werke bezogen werden darf, ist folgender Passus im Libro di Antonio Billi: „Dipinse a'Scesi nella chiesa di Santo Francesco, seguitata da Giotto". Eine bestimmte Tradition darüber, daß Cimabue in Assisi gearbeitet, hat also wenigstens seit dem Beginn des XV. Jahrhunderts bestanden, und diese Tradition hat Stützen erst durch Vasari und dann durch die Beobachtungen moderner Kritiker am Orte selbst erhalten. Padre Angelis Angaben, wonach Giunta Pisano wenigstens einen Teil der Malereien im Chor und in den Querschiffen ausgeführt haben sollte, haben keinen allgemeineren Glauben gefunden, da es sich als absolut unmöglich erwiesen hat, Giuntas künstlerischen Stil

in irgend einer der fraglichen Malereien zu entdecken.[43] Zwar machte Cavalcaselle einen Versuch, Arbeiten von Giunta und Cimabue zu sondern und zu identifizieren, aber es gelang ihm nie, stilkritische Beweise dafür zu erbringen, daß Giunta in der Oberkirche gearbeitet hätte, und die große Mehrzahl der Malereien wurde ja auch von Cavalcaselle dem Cimabue zuerkannt. Andere Kritiker, die in Übereinstimmung mit Cavalcaselle die Manieren zweier verschiedener Künstler in diesen Freskogemälden zu erkennen glaubten, haben die Giunta-Hypothese nicht wiederaufgenommen; man ist sich jetzt allgemein darüber klar, daß sämtliche Fresken einer späteren Periode als der Zeit der Wirksamkeit Giuntas angehören. Eine dokumentarische Datierung der Ausschmückung der Oberkirche vorzubringen ist jedoch nicht gelungen, die Zeitbestimmung muß auf Grund der kritischen Stilanalyse geschehen.

Eine solche, zu einer näheren Bestimmung der Zeit und des Meisters führende Stilanalyse, ist zuerst in grundlegender Weise von Henry Thode durchgeführt worden. Er war der erste, der einer richtigen Würdigung des Verdienstes Cimabues als des monumentalen Freskomalers adäquaten Ausdruck gab und der Hauptsache nach richtige Beschreibungen von den Malereien in der Oberkirche zu Assisi lieferte. Thode kommt zu dem Ergebnis, daß die Malereien „frühestens in die siebziger Jahre, eher noch in das folgende Jahrzehnt" gehören, sowie daß die ganze Freskendekoration, sowohl im Chor als in den Querschiffen, von Cimabue ausgeführt worden ist. Im Widerspruch zu Cavalcaselle, der den Stil eines jüngeren und eines älteren Meisters in diesen Fresken zu unterscheiden versucht hat, schreibt Thode: „Einen Fortschritt finde auch ich allerdings (im südlichen Arm), aber nur innerhalb der Entwicklung eines und desselben Meisters, der mit dem nördlichen Querschiff beginnend, im Verlauf der Arbeit immer freier und bedeutender seine Individualität herausgestaltet, bis dieselbe in der großen Kreuzigung des linken Querschiffes ihr Höchstes ausspricht".[44] Ganz dieselben Ansichten kehren bei Aubert wieder, der der malerischen Dekoration der San Francesco-Kirche in

Assisi ein besonderes Buch gewidmet hat; er kann zwar nicht umhin zuzugeben, daß ein gewisser Stilunterschied zwischen den Fresken im südlichen und im nördlichen Querschiff vorhanden ist, meint aber doch, daß sie von demselben Meister ausgeführt worden seien, wenn auch in verschiedenen Perioden (die eine Kreuzigung wird als ,,Frühwerk", die andere als die ,,reifste Leistung" des Meisters bezeichnet). Venturi weist gleichfalls sämtliche Fresken ohne Ausnahme Cimabue zu. Zimmermann schreibt: ,,Die natürlichste Annahme erscheint die, daß im rechten Querarm (im Nordschiff) ein älterer Künstler, welcher noch an der früheren Kunst gebildet war, als Gehilfe Cimabues gearbeitet hat und sich der von ihm bestimmten Wahl und Anordnung der darzustellenden Gegenstände fügen mußte". Zimmermann kehrt also der Hauptsache nach zu Cavalcaselles Standpunkt zurück, nach dem die Fresken im nördlichen Querschiff von einem altertümlicheren Künstler als Cimabue ausgeführt worden wären. Auch Karl Frey schließt sich derselben Ansicht an.[45]

Aus dem Angeführten dürfte bereits hervorgegangen sein, daß die fragliche Freskendekoration im Chor und in den Querschiffen der Oberkirche in gewisse Abteilungen oder Bildergruppen zerfällt; solche können auch hinsichtlich der Motive unterschieden werden. Die Chorapsis ist der heiligen Jungfrau gewidmet; hier sind Marias letzte Stunden, ihr Tod, ihre Himmelfahrt und ihre Krönung durch Christus dargestellt. In der Galerie, die sich über diesen Malereien befindet, erscheinen einzelne Heiligenfiguren und Engel, während die Bilder in den höchst gelegenen Lünettenfeldern, von denen jetzt nur noch Fragmente vorhanden sind, Mariä Geburt und Vermählung, die Verkündigung an Joachim, Joachims Opfer (?) und eventuell mehrere Szenen aus der Geschichte der Eltern Marias dargestellt haben dürften. Das nördliche Querschiff ist Petrus gewidmet; in fünf Bildern, die teilweise so stark abgenutzt sind, daß sie nicht mit voller Sicherheit entziffert werden können, wurden Wunderwerke Petri, sowie das Martyrium der beiden Apostelfürsten illustriert. In den

gotischen Kolonettengalerien erscheinen Prophetenfiguren und in den großen Lünetten ganz oben Fragmente der Verklärung Christi sowie einer Darstellung des Thrones Gottes, umgeben von den Evangelistensymbolen. Das südliche Querschiff ist dem Erzengel Michael geweiht; die Motive der Malereien sind dem Buche der Offenbarung entnommen: 1. Die 24 Ältesten um den Thron des Lammes versammelt, 2. Die vier Engel, die an den vier Ecken der Welt stehen und die vier Winde halten, 3. Die hundertvierundvierzigtausend Heiligen, die das Siegel auf ihrer Stirn tragen, vor Gott hintretend, der von sieben posaunenblasenden Engeln umgeben ist, 4. Der Fall Babels, 5. Johannes auf Pathmos, dem Engel lauschend. In den Arkadengalerien über diesen Malereien sieht man Engel, sowohl stehende Ganzfiguren wie auch Brustbilder (höher hinauf) und in dem einen Lünettenfelde, das noch erhalten ist, Michael gegen Luzifer kämpfend. Das gegenüberstehende Lünettenbild ist vollständig zerstört. Besser erhalten, und folglich von größerem Interesse als diese Illustrationen zu den wunderbaren Schicksalen des Apostels Petrus und des Erzengels Michael, sind die großen Kreuzigungsdarstellungen, die die Westwand in jedem der beiden Querschiffe füllen. Sie sind als eine Art großer Altarbilder über den beiden Seitenaltären placiert; ihre gegenseitige Entsprechung ist auffallend und läßt sich wohl kaum anders als dadurch erklären, daß die Mönche in jedem Fall den Gekreuzigten über dem Altar dargestellt sehen wollten. Aus dekorativen Gesichtspunkten ist eine solche Wiederholung nicht gerade befriedigend, und es ist schwer zu denken, daß ein Künstler (oder sein Mitarbeiter) aus freiem Willen dieselbe Sache zweimal in völlig gleichförmigen Kompositionen dargestellt haben sollte. Dieser überraschende Umstand — die Wiederholung der Kreuzigungsszene — ist auch als ein Grund gegen die Annahme angeführt worden, daß Cimabue in den beiden Querschiffen tätig gewesen wäre; oder man hat, wie Thode und Aubert, die nördliche Kreuzigung als das früheste Werk des Meisters in Assisi und die südliche als sein reifstes Werk in derselben Kirche erklärt.[46]

Indessen dürfte es wohl als physisch unmöglich anzusehen sein, daß der hier tätige Künstler seine Arbeit mit einer Kreuzigungsmalerei über dem einen Altar begonnen hätte. Die Dekorationsarbeit ist sicherlich in dem Gewölbe über dem Kreuzquadrat begonnen worden und ist dann gradweise die Wände hinab fortgeschritten. Unsere Absicht ist es nicht, ihr hier Schritt für Schritt zu folgen, jede Komposition analysierend und beschreibend, denn dies ist bereits der Hauptsache nach von Thode, Zimmermann und Aubert geschehen (letzterer hat auch den dekorativen Motiven besondere Aufmerksamkeit gewidmet); sondern wir wollen uns darauf beschränken, in größter Kürze über die Eindrücke zu berichten, die wir von den Malereien erhalten haben, und im Anschluß daran einen Versuch machen, Cimabues Anteil an dieser Dekoration zu bestimmen.

Die im Kreuzgewölbe vorhandenen Bilder der vier Evangelisten, die an ihren Schreibpulten sitzen, jeder innerhalb seines Gewölbefeldes durch eine kleine dreieckige Stadtansicht ausbalanciert, dürften die best erhaltenen der ganzen Dekoration sein. Sie leuchten in ockergelben, grünspanfarbigen und weißen Tönen, die nun sehr grell hervortreten, nachdem die harmonierenden Lasuren abgefallen oder durch die Einwirkung der Zeit abgeschwächt worden sind. Sie wirken um so kräftiger, als alle übrigen Malereien im Chor und in den Querschiffen sich als mehr oder weniger zerfetzte Schattenbilder in schwarz-braun-gelben Farben darbieten. Die Typen gehören entschieden dem Cimabue an, besonders der alte bärtige Matthäus ist ein charakteristischer Verwandter der bejahrten Juden in der Kreuzigung im südlichen Querschiff, ein Gemälde, das allgemein als Cimabues authentischestes Werk angesehen wird. Unseres Erachtens war also Cimabue der Künstler, der die Dekoration der Oberkirche von San Francesco begann; aber es ist wohl wahrscheinlich, daß er schon von Anfang an einen oder mehrere Gehilfen bei sich hatte. Denn ein Künstler konnte natürlich nicht daran denken, eine so gewaltige Arbeit allein auszuführen. Die dekorativen Borten, zusammengesetzt aus stilisierten Blattmotiven,

Urnen und kleinen Figuren, scheinen so in großer Ausdehnung von einer anderen Hand als der Cimabues ausgeführt zu sein. Wir erkennen sie teils in den breiten Borten von Akanthusblättern und geflügelten Engelsköpfen, die die dreieckigen Bildfelder des Kreuzgewölbes umfassen, und teils in dem Abschlußbogen des südlichen Querschiffes über dem Fenster, der unter anderem mit Engeln in Brustbildern dekoriert ist. Die Farben in diesen dekorativen Partien sind gleichfalls recht leuchtend, beispielsweise Terra di Siena, Klarblau, Grün und Rot.

Der Übergang von den Gewölbemalereien zu den Wandmalereien, die wir andauernd unterhalb der Triforiengalerien sehen können, ist, wie wir bereits bemerkt haben, durch große Lünettenkompositionen und Heiligenfiguren vermittelt worden, die zu beiden Seiten der Fenster der Kreuzschiffe angebracht sind, sowie durch Apostel und Engel, die sich teils in und teils über den Triforiengalerien der Querschiffe befinden. Die Lünettenbilder sind jedoch heute nur mehr so schwach erhalten, daß sie genauere Beobachtungen nicht mehr zulassen; dasselbe gilt von den gigantischen Heiligenfiguren zu beiden Seiten der Fenster. Es scheint, als wenn die Malereien auf den oberen Partien der Wände im allgemeinen flüchtiger ausgeführt und daher leichter verwittert wären, oder auch als seien die Mauern nach oben zu dünner gewesen und hätten mehr Feuchtigkeit zum Verderb der Malereien hindurchgelassen. Im südlichen Querschiff finden sich indessen, noch verhältnismäßig gut erhalten, drei stattliche Engelsfiguren in der Triforiengalerie und über diesen eine Reihe weniger bedeutender Engel in Halbfigur innerhalb gemalter Bögen. Die kraftvollen, streng frontalen Gestalten mit symmetrisch gezeichneten, ausgebreiteten Flügeln sind zwar dem Grundschema nach byzantinisch, aber ihre Typen und ihr Ausdruck verraten den Meister. Die langgestreckte Gesichtsform mit der kräftig entwickelten Kinnpartie und der hohen Hakennase kennen wir von den Engeln der Louvre-Madonna her (in dem florentinischen Madonnenbilde ist der Engelstyp in gewissem Grade gemildert worden). Die Mantel-

drapierung ist gleichfalls für den Meister charakteristisch, und zwar in den straff angezogenen, gleichsam gepreßten Falten, die bisweilen in breiten, flügelähnlichen, durch tiefe Furchen von einander geschiedenen Flächen behandelt werden. Jede Linie ist energiegesättigt; ein großer dramatischer Schwung geht durch diese Gestalten. Nur Cimabue hat die dekorative Form mit einem so mächtigen Pathos erfüllen können. In formaler Hinsicht dürften diese Engel als die augenfälligsten Beweise für Cimabues Tätigkeit in der Oberkirche zu Assisi bezeichnet werden können.

Von den Fresken im Chore tritt nunmehr hauptsächlich die blaue Grundfarbe hervor, gegen die sich die schattenhaft unwirklichen Figuren in gedämpften braunen, gelben und rotbraunen Tönen und schwarzen Linien abzeichnen; das Schwarz ist durch die Oxydierung der weißen Lichter entstanden. Doch gewahrt man andauernd in den Bewegungen und in der Gebärdensprache einiger Figuren etwas von der Energie des großen, dramatischen Zeichners. Die Typen sind so stark verwittert, daß sie kaum als Stützen für eine Attribution angeführt werden können, aber die hartgeschnittenen und gepreßten Mantelfalten zeugen von derselben Hand, die wir in Cimabues Altarbildern studiert haben. Unseres Erachtens sind diese Chorfresken in engste Verbindung mit Cimabue zu stellen und wohl der Hauptsache nach als sein Werk zu betrachten, wenn ihm auch bei der Ausführung Gehilfen zur Seite gestanden haben. Es fällt besonders auf, daß die beiden Kompositionen auf der Südseite im Chor von gemalten Säulen und Dreipaßbögen eingefaßt sind, während die beiden auf der Nordseite nur gerade Rahmenleisten haben. Doch ist es ja denkbar, daß Cimabue die beiden Rahmentypen hat prüfen wollen, oder daß er seine ornamentalen Kompositionselemente im Laufe der Arbeit abgeändert hat.

Die Bilder sind in aller ihrer transparenten Unwirklichkeit äußerst suggestiv. Die Phantasie des Betrachters wird dadurch in lebhaftere Tätgkeit gesetzt, daß die Zeit ihre Patina über die Bilder gebreitet hat. Eine Komposition wie der Tod Marias, wo die Apostel wie buddhistische Mönche auf dem Fußboden um das

niedrige Bett herum sitzen und Christus mit einer gebieterischen Armbewegung an dem einen Ende des Bildes auftritt, hat einen Hauch von seltener transzendentaler Schönheit. Die verschleiernde Zeit hat die Mystik dieses Bildes vertieft, aber der sichere Kompositionsbau ist das Verdienst des Künstlers.

In der Darstellung der Krönung Mariä sitzen Christus und seine Mutter auf einem gewaltigen Throne von ähnlichem Typus wie in der Sta. Trinità-Madonna. Der Thron ist hoch und tief, auf einem konkav geschweiften Sockel ruhend und versehen mit zwei hohen Thronstufen sowie einer Rückenlehne mit gedrechselten Pfosten und bogenförmigem Querstück. Der Thron ist wiederum in gerader Vorderansicht gegeben; die Seitenlehnen sind verkürzt, die hohen Stufen aber in richtiger Verkürzung darzustellen, ist dem Künstler noch nicht gelungen, vielmehr hat er diese etwas von der Seite gezeichnet. Der Thron im Madonnenbilde erscheint wie eine Korrektur dieser Darstellung, ein Zeugnis dafür, daß das florentinische Bild ein späteres Werk ist. Halten wir uns an Thodes Datierung der Fresken in den Anfang der 80er Jahre des XIII. Jahrhunderts, so wird dadurch auch die Wahrscheinlichkeit unserer Datierung der florentinischen Madonna in die 90er Jahre erhöht.

Die Malereien im südlichen Querschiff sind kaum besser erhalten als die Fresken im Chore; die Motive sind noch zu erkennen, die Figuren aber erscheinen mehr oder weniger schattenhaft; die Kompositionen haben einen visionären Charakter angenommen, der nicht übel mit der Stimmung des Offenbarungsbuches harmoniert. Gewisse von ihnen erinnern, wie sie sich jetzt dem Beschauer darbieten, an monochrome Tuschmalereien chinesischer Meister der „südlichen Schule“ der Sung-Periode, eingehüllt in transparente Schleier von graubraunen Tönen. Als Beispiel sei an die Darstellung des Johannes auf Pathmos erinnert. Von der Insel selbst sieht man nicht eine Spur, aber der Apostel und der Engel erscheinen als zwei undeutliche Nebelgestalten irgendwo in weiter Ferne, umgeben von wogendem Wasser — ein Meer ohne

Ufer oder Grenze, das die ganze Bildfläche erfüllt und den Blick ins Unendliche lenkt.

In der Darstellung der 144 000 Heiligen vor Gottes Thron treten dagegen einige Figuren andauernd mit voller plastischer Realität hervor. Es gilt dies vor allem von Gottvater, der in einer Mandorla sitzt, die eine Hand zum Segen erhebend, sowie von den gewaltigen Engeln, die mit langen Posaunen das Erscheinen des Höchsten verkündigen. Sie schweben in bogenförmigen Linien zu beiden Seiten und halten ihre himmlischen Instrumente geradeaus mit vorgestreckten Händen. Es sind eigentlich nur die großen Köpfe und die Arme, die völlig deutlich hervortreten; ihre plastische Form ist noch kräftiger und imposanter als in irgend einem der Tafelbilder; die Schnelligkeit der Bewegung und die Anstrengung beim Blasen der langen Posaunen ist mit hinreißender Energie wiedergegeben. Man hört förmlich die Posaunenstöße durch den Weltenraum hindröhnen, die Ankunft des Höchsten verkündend. Die Drapierung der Mäntel zeigt die charakteristischen Motive von flügelähnlichen Flächen, die durch tiefe Aushöhlungen von einander geschieden sind, wie wir sie bereits früher geschildert haben, und die Typen der Engel sind dieselben wie in dem florentinischen Madonnenbilde, obwohl mehr aufgebläht durch die Anstrengung und schnelle Bewegung.

Das bemerkenswerteste Gemälde in dem südlichen Querschiff ist indessen die große Kreuzigungskomposition, die von mehreren Forschern eingehend beschrieben und gewürdigt worden ist. In ihr gelangt Cimabues dramatische Gestaltungskraft zum vollendetsten und reichsten Ausdruck. Die Komposition selbst kann wohl kaum als besonders originell bezeichnet werden; ihren Grundzügen nach schließt sie sich an byzantinische Muster an, und auch die meisten der einzelnen Figuren, die durch ihre ungestüme dramatische Ausdruckskraft fesseln, können von byzantinischen Vorbildern hergeleitet werden. Dies gilt sowohl von Johannes und Maria wie von der heranstürmenden Magdalena, dem auf Christus weisenden Longinus, den erschrockenen Juden und den

schwebenden Engeln. Die Volksmenge ist auf gewöhnliche Weise in zwei Gruppen geteilt: links die Verwandten Christi, rechts die Soldaten und die Juden. Über diese Volksmassen erhebt sich die Christusfigur mächtig dominierend, in bedeutend größerem Maßstabe ausgeführt als die übrigen Figuren. Um Christus herum schweben Scharen von Trauerengeln, die sein Blut in Schalen aufsammeln oder durch Gebärden und Bewegungen den Schmerz der Natur ausdrücken. Die Christusfigur ist auf byzantinische Weise stark ausgeschweift, den Kopf auf der rechten Schulter ruhend dargestellt und die Bewegung des Körpers wird dadurch weiter betont, daß das Lendentuch auf der einen Seite in einen langen Zipfel ausläuft. Es ist, als wenn die Gestalt noch in Todesqualen lebte, als wenn ein heftiger Windstoß an dem Lendentuch zerrte . . . „und die Erde erbebte und die Felsen zerrissen". Diese erschütternde Gewitterstimmung wird in drastischer Weise durch die kleinen Engel illustriert, die in der Luft um den Gekreuzigten schweben, sich das Haar raufend, das Gesicht mit den Händen bedeckend oder mit den Armen wild gestikulierend. Aus dem Volkshaufen treten die Figuren dicht am Kreuze mit den heftigsten Gebärden hervor: Magdalena auf der einen Seite und der Hauptmann sowie einer der alten Juden auf der anderen, mit emporgestreckten Armen förmlich auf das Kreuz zustürmend. Wir erkennen diese Magdalena von Berlinghieris Bild in der Jarves Collection her wieder; sie ist sicherlich eine traditionelle byzantinische Figur, aber sie ist von einem mächtigeren Pathos erfüllt als bei irgend einem Vorläufer, einer emotionellen Energie, die die Figur fast über den Boden erhebt. Zu ihren Füßen aber liegt Franziskus zusammengekauert, die Schädelstätte küssend, aus der sich das Kreuz erhebt. Hinter Magdalena stehen Maria und Johannes, still, trauernd. Der Jünger erfaßt die Hand des weinenden Weibes, nachdem er Christi Worte gehört hat: „Siehe, das ist deine Mutter!" Zu äußerst auf derselben Seite sieht man eine Gruppe von drei Frauen und hinter ihnen römische Soldaten. Die entgegengesetzte Seite wird von einer Schar bejahrter, langbärtiger Juden eingenommen, die zweifelnd und fragend

dastehen, ihre gewaltigen Patriarchenhäupter schüttelnd, sich an den Bart fassend — nur einer von ihnen wagt es, die Hand emporzustrecken, „Gottes Sohn“ zu verhöhnen, der nicht vom Kreuze herabsteigen kann. Dieselbe Gebärde wird von dem Hauptmann im Vordergrunde wiederholt, obwohl mit veränderter Bedeutung.

Die dramatische Ausdruckskraft bei allen diesen Figuren ist durch den schädigenden Einfluß der Zeit gesteigert worden. Die modellierenden Lasuren, die wahrscheinlich in Tempera ausgeführt waren, sind abgebröckelt; nur die Untermalung ist noch vorhanden und in dieser sind die hellen Partien oxydiert und schwarz geworden, während die Schatten gelbbraun hervortreten. Die Konturen haben ihre Festigkeit, die Formen ihre Realität eingebüßt, und die Figuren treten zu großem Teil als Schatten aus einer unbestimmten Tiefe hervor. Es ist in Wahrheit, wie wenn die Sonne ihren Schein verloren hätte und Finsternis das Land bedeckte. Die Stimmung, die das Ganze erfüllt, die visionäre Kraft der Konzeption erscheint so in gewissem Grade befreit von der Begrenztheit der materiellen Symbole. Das Ganze läßt sich dem Widerhall eines großen, tragischen Symphoniefinales vergleichen, dessen vollständige Instrumentierung wir nicht mehr beurteilen können, dessen rhythmische Vibrationen aber andauernd die schaffende Phantasie in Tätigkeit versetzen.

Wenn man sich von solch konzentrierter, dramatischer Darstellung der Betrachtung der Kreuzigung im nördlichen Querschiff zuwendet, so wirkt diese unstreitig als eine Enttäuschung. Obwohl die Komposition etwas breiter und der Figurenmaßstab etwas größer ist als im vorigen Falle (das nördliche Querschiff scheint etwas tiefer zu sein), macht das Gemälde einen matteren Eindruck. Die Komposition ist nach demselben Schema aufgebaut, wie wir es bereits kennen gelernt haben, aber die kraftvollsten Figuren, die heftigsten Ausdrucksakzente sind weggefallen. Die Christusfigur ist zwar noch gewaltiger im Verhältnis zu den übrigen Figuren als in dem oben beschriebenen Gemälde, aber das vermehrt nicht ihre innere Bedeutendheit. Maria, die ohnmächtig

in Johannes' Armen liegt, ist eine eigentümlich schwache Figur, deren Typus fast Trecentocharakter hat. Wenn man das südliche Kreuzigungsfresko studiert hat, besteht somit wenig Anlaß bei dem nördlichen länger zu verweilen. Die Frage, ob dieses gleichfalls von Cimabue ausgeführt wurde, ist heute in Anbetracht der äußerst mangelhaften Konservierung der Gemälde nicht leicht zu beantworten. Es finden sich hier zwar Figuren, beispielsweise einige der Engel, die als rein Cimabuesche Typen (Geschwister der Engel am Madonnenthrone in der Unterkirche) bezeichnet werden können, andere zeigen aber, wie gesagt, ein etwas schlafferes und späteres Stilgepräge. So mächtige und charakteristische Figuren wie Magdalena, Johannes und einige der alten Juden in dem südlichen Fresko finden sich überhaupt nicht. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß das nördliche Gemälde von einem älteren Künstler ausgeführt wäre. Es ist eigentlich nicht primitiver, nur etwas schwächer als das gegenüberstehende Fresko; man kann sich gut denken, daß der ausführende Maler ein Gehilfe Cimabues gewesen sei, ein Künstler geringeren Ranges und schwächeren Temperaments, obwohl eigentlich nicht altertümlicher als der große Florentiner. Er hat sich jedoch eng an den größeren Meister angeschlossen, von dem sich also wohl sagen läßt, daß er seinen bestimmten Einfluß auch auf die andere Kreuzigungsdarstellung gehabt hat, obwohl es uns sehr ungewiß erscheint, ob er direkt an diesem Gemälde gearbeitet hat. Die Verschiedenheiten gegen Cimabues persönliche Manier treten noch offensichtlicher in den übrigen Malereien im nördlichen Querschiff zutage, die Szenen aus dem Leben Petri und Heiligengestalten darstellen. In diesen Gemälden herrscht ein anderer künstlerischer Stil als der Cimabues; ihr Urheber scheint ein römischer Meister gewesen zu sein, weniger abhängig von byzantinischen Stiltraditionen und Typenformen als die Florentiner.

Das dekorative System, das in dem nördlichen Querschiff angewandt wurde, unterscheidet sich überhaupt recht bedeutend von dem, das in dem gegenüberliegenden Querschiff zur Anwendung

gekommen ist. In diesem sind ja die Galerien von stehenden Engeln mit ausgebreiteten Flügeln eingenommen, und über den Dreipaßbögen folgt eine niedrigere obere Reihe von Rundbögen, die von Engeln in Halbfigur ausgefüllt sind. In dem nördlichen Querschiff dagegen finden wir eine isolierte Prophetenfigur unter einem jeden der Arkadenbögen — statuenmäßige Gestalten, der Architektur angepaßt — und über diesen hohe, gotische Giebel mit Krabben und Kreuzblumen geschmückt, die durch Medaillons mit Engelsfiguren voneinander geschieden sind. Diese ganze Dekoration ist in engerem Anschluß an die Architektur gehalten als die entsprechenden Partien im südlichen Querschiff; sie erfüllt sehr wohl ihren Zweck, eine bestimmte architektonische Komposition zu schmücken und hervorzuheben; im Hinblick auf die Ausdrucksfülle der einzelnen Motive aber steht sie entschieden hinter den Malereien im anderen Querschiff zurück. Die Figuren zeichnen sich durch eine gewisse harmonische Schönheit aus; sie sind wohlproportioniert, schön drapiert; die Gesichtstypen sind vornehmer als bei Cimabue, entbehren aber der dramatischen Energie und Ausdruckskraft, die seinen Engeln und Propheten eigen ist. Diese Figuren bestätigen somit, was wir bereits an der Kreuzigungsdarstellung beobachtet haben, nämlich daß der Meister, der hier im nördlichen Querschiff tätig war, aus einer anderen Schule als Cimabue hervorgegangen ist. Das römische Stilgepräge erscheint uns noch augenfälliger in diesen einzelnen Figuren als in der Kreuzigungskomposition.

Dieselbe Stilrichtung zeigen auch die illustrativen Szenen aus dem Leben Petri, die die großen Wandflächen des nördlichen Querschiffes füllen. Die Figuren in diesen Bildern sind entschieden zarter und eleganter als in den Szenen aus der Geschichte des Erzengels; die Kompositionen sind wohl klar und sicher aufgebaut, es fehlt ihnen aber die suggestive Stimmung und der Phantasiereichtum, den wir in den Bildern aus dem Offenbarungsbuche gefunden haben. Auch die Ornamentborten zwischen diesen Bildern zeigen zierlichere Motive und eine weniger energische Zeichnung als die

Ornamente in dem anderen Querschiff. Wir halten es somit für äußerst unwahrscheinlich, daß (wie gewöhnlich angenommen worden ist) Cimabue auch in dem nördlichen Querschiff tätig gewesen sein sollte; wir können uns denken, daß er einen gewissen Einfluß auf die Gestaltung der Kreuzigungskomposition ausgeübt hat, aber für die übrigen Figurenszenen sowie für die einzelnen Prophetenfiguren und die architektonische Dekoration im übrigen muß unseres Erachtens als Urheber ein unbekannter römischer Künstler angenommen werden, der ungefähr ebenso nahe mit Cavallini wie mit Cimabue verwandt gewesen ist. Damit ist auch gesagt, daß diese Malereien nicht früher als die Cimabues datiert werden können, eher später oder gleichzeitig. Verlockend erscheint somit die Annahme, daß Cimabue nach seinem Aufenthalt in Rom zu Beginn der 70er Jahre des XIII. Jahrhunderts nach Assisi berufen wurde und einen römischen Gehilfen mitbrachte, der die Vollendung des Werkes übernehmen mußte, nachdem der Meister nach zwei- oder dreijähriger Arbeit Assisi verlassen hatte. Seine Arbeitszeit in Assisi dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach in das Ende der 70er Jahre oder den Beginn des folgenden Jahrzehnts zu setzen sein, eine Ansicht der Thode sich anschließt. Nach und nach dürften auch weitere Künstler nach Assisi berufen worden sein, um das große Werk fortzusetzen; die oberen Fresken im Langschiff der Kirche sind ja von zwei oder drei verschiedenen Künstlern ausgeführt worden, die sich teilweise an die Stilrichtung Cimabues, teilweise an die der mehr ausgeprägten römischen Schule anschließen. Vasari hat zwar auch diese Malereien Cimabue zugewiesen, diese Behauptung ist aber von späteren Kritikern einmütig zurückgewiesen worden. Es scheint uns daher vollkommen unnötig, diesem Irrtum Vasaris hier nähere Aufmerksamkeit zu widmen. Cimabues persönlicher Anteil an der Dekoration der Oberkirche war zwar nicht so umfangreich, wie Vasari hat geltend machen wollen, in künstlerischer Hinsicht ist er aber doch bedeutender als alles, was die späteren Meister an diesem geheiligten Orte zustande gebracht haben. Und es dürfte mit Fug die Frage

sich aufwerfen lassen, ob überhaupt Malereien von gleicher Bedeutung aus dem XIII. Jahrhundert in Italien erhalten geblieben sind.

VIII

Ein so berühmter Name wie der Cimabues ist natürlich als Bezeichnung für eine Menge Werke verwendet worden, die einen mehr oder weniger augenfälligen Zusammenhang mit seiner Stilrichtung zeigen. Es würde uns allzu weit führen, hier alle oder einen Teil dieser Attributionen einer näheren Prüfung zu unterziehen; und Neues von Bedeutung für eine nähere Erkenntnis der florentinischen Malerei des XIII. Jahrhunderts würde ein solches Studium auch nicht erbringen. Denn die Werke, um die es sich zunächst handeln würde, sind entweder von ziemlich geringer Qualität, oder von der Zeit und von späteren Restaurationen sehr übel mitgenommen worden. Sie können auch nicht um bestimmte Persönlichkeiten herum gruppiert werden. Wir verzichten daher auf einen solchen Versuch und wollen hier nur in größter Kürze einige Kruzifixe erwähnen, die alle, obwohl in verschiedenem Grade, eine Beeinflussung durch Cimabue verraten.

Das früheste von ihnen ist das Kruzifix in Sto. Stefano in Paterno unweit Florenz. Es ist in einer Arbeit von Suida behandelt worden, der es einem sog. „Meister der Madonna Rucellai" zuweist. Eine nähere stilistische Übereinstimmung zwischen diesem Kruzifix und dem berühmten Madonnenbilde vermögen wir jedoch nicht wahrzunehmen, und es erscheint uns zweifelhaft, ob Suidas Datierung in die Zeit um 1290 richtig ist; es läßt sich gut 20 bis 25 Jahre früher ansetzen.[47] Das Kruzifix zeigt den traditionellen ikonographischen Typus, der sowohl von Giunta Pisano als auch von Coppo di Marcovaldo und Cimabue angewandt worden ist: ein an der Mitte stark erweiterter Kreuzesstamm mit ornamentalen Seitenfeldern, Maria und Johannes in Brustbildern auf den Tafeln

der Kreuzesarme und hoch oben über der Inschrifttafel des Kreuzesstammes ein Medaillon mit Christus als Pantokrator. Das Kruzifix selbst ist vollständig erhalten, die Malerei aber ist stark abgenutzt und stellenweise durch Restaurierung entstellt; so ist Christi Haar ganz übermalt, und das Lendentuch, das ursprünglich über die Kniee hinabhing, ist nun in eine Schärpe verwandelt, die sich um die Hüften schlingt. Christus hängt in der gewöhnlichen byzantinischen Stellung, der Kopf fällt schlaff auf die rechte Schulter hinab, der Körper aber ist verhältnismäßig schwach ausgeschweift. Die Proportionen der Figur sind auch breiter und schwerer als in Cimabues Sta. Croce-Kruzifix. Die Formgebung hat überhaupt einen etwas altertümlichen Charakter. Auch Maria und Johannes auf den Tafeln der Kreuzesarme sind ungewöhnlich breit und schwer und unterscheiden sich hierdurch von den entsprechenden Figuren auf Cimabues Kruzifixen, obwohl sie ganz dieselben Stellungen wie dort einnehmen. Sie stützen ihre gewaltigen Häupter in die Hand und blicken mit tränenerfüllten Augen den Beschauer an. Ihre emotionelle Ausdrucksfülle ist unbestreitbar, aber sie läßt durchaus ebensosehr an Coppos wie an Cimabues Kruzifixe denken. Das Kruzifix kann wohl als eine Parallelerscheinung zu Cimabues Werken betrachtet werden, ausgeführt von einem zeitgenössischen florentinischen Künstler, der sowohl in seiner Formgebung wie in seinem Ausdrucksstreben etwas altertümlicher geblieben ist. Einen sienesischen Einschlag wie in der Madonna Rucellai kann ich hier nicht finden; es ist eine rein florentinische Transskription des byzantinischen Schemas.

Ein größeres Kruzifix desselben Typus hängt in der Sakristei von Sta. Maria del Carmine in Florenz. Es ist von Suida demselben Meister wie das Paterno-Kruzifix zugeschrieben worden. Ein gewisser Stilzusammenhang läßt sich wohl wahrnehmen, doch scheint es uns, daß das Carmine-Kruzifix eine engere Abhängigkeit von Cimabue verrät. Es könnte von einem Gehilfen in Cimabues Atelier nach seinem Karton oder Modell gemalt sein. Es ist verhältnismäßig wohl erhalten, bis auf die Tafeln der

Kreuzesarme und das abschließende Medaillon, die verloren gegangen sind. Christus hängt auf gewöhnliche Weise; die Figur ist lang und schlank und in der Mitte stark ausgeschweift. Die Füße sind groß und plump, wie bei Cimabue; das Lendentuch ist in dünnen, zahlreichen Falten drapiert und fällt in einem langen Zipfel auf der linken Seite herab. Die Gesichtszüge sind dünn und fein, der Ausdruck aber ermangelt eines tieferen seelischen Pathos. In formaler Hinsicht ist dieses Kruzifix eine recht vornehme Schöpfung; die Farbenstimmung in Aschgrau, Blau, Braunrot und Gold ist gleichfalls harmonisch und schön, aber die künstlerische Wirkung bleibt doch etwas matt im Vergleich zu Cimabues Werken. Nicht einmal die Magdalenenfigur, die zu Christi Füßen kniet, erweckt eine intensivere Stimmung, sie ist in allzu kleinem Maßstab gehalten, um in dem ergreifenden Passionsdrama ernstlich eine Rolle spielen zu können.

Ein etwas späteres und kleineres Kruzifix derselben Stilrichtung befindet sich im Besitz von Mr. Charles Loeser in Florenz. Die ganze obere Partie des Kreuzesstammes ist abgesägt, die Christusfigur aber ist wohl erhalten, wenn auch die Deckfarbe in gewissem Grade abgenutzt ist. Die Figur hebt sich in ziemlich hellem Graugrün von dem dunkelgrauen Kreuze ab; die Seitenfelder zeigen braune Grundfarbe und große runde Ornamente. Im Unterschied zu dem byzantinisierenden Typus der vorhergehenden Kruzifixe finden wir die Christusfigur hier mit übereinander gelegten Beinen und von einem Nagel durchbohrten Füßen dargestellt. Eine gotische Formtendenz ist jedoch noch nicht zu verspüren; das Kruzifix läßt sich in ikonographischer Hinsicht am ehesten mit Bonaventura Berlinghieris Kreuzigungsdarstellungen vergleichen. Der Gesichtstypus, die Form der Hände und der Füße, sowie die stark in die Länge gezogene und gedrechselte Rumpfpartie verbinden jedoch dieses Kruzifix mit Cimabues gigantischem Werk in Sta. Croce. Sein Meister war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Florentiner, der unter dem Eindruck der Kunst Cimabues gearbeitet hat, obwohl nicht geleugnet werden soll, daß man hier

auch einen schwachen pisanischen Einfluß verspüren kann. Während der letzten Dezennien des XIII. Jahrhunderts, der Entstehungszeit dieses Kruzifixes, wurde sicherlich der Austausch zwischen den toskanischen Lokalschulen lebhafter, und Stilelemente von verschiedenen Seiten her konnten leichter bei einem und demselben Meister verschmelzen. Die neuen Stilströmungen, die allmählich, gegen Ende des Jahrhunderts, die älteren byzantinischen Traditionen ablösten, scheinen auch in gewissem Grade geeignet gewesen zu sein, die lokalen Differenzen abzuschwächen. Die ikonographischen Formen, beispielsweise für die Kruzifixe, wurden noch mehr als in der älteren Kunst des XIII. Jahrhunderts vereinheitlicht; die individuellen Neubildungen und Willkürlichkeiten wurden weniger häufig, was vielleicht darauf beruht, daß man nun wirklich zu einer Kruzifixform gelangt war, die die national gefärbten religiösen Ansprüche befriedigte. Wir treffen Kruzifixe an, die, gleichgültig ob in Pisa, Siena oder Florenz ausgeführt, dieselben ikonographischen Grundzüge aufweisen, und in denen auch Typen und Lendentuch einen relativ gleichartigen Charakter haben. Bezüglich des Loeserschen Kruzifixes wurde bereits darauf hingewiesen, daß es wohl als von einem florentinischen Künstler ausgeführt angenommen werden muß, wenn hier auch ein gewisser Nebeneinfluß — nennen wir ihn sieno-pisanisch — bemerkbar ist. Ein anderes Kruzifix, das ungefähr denselben Stilcharakter zeigt, hängt in dem kleinen Museum in San Gimignano. Es ist sowohl ikonographisch wie auch stilistisch recht nahe mit dem Loeserschen verwandt, wenn auch der florentinische Stilcharakter hier mehr mit sienesischen Elementen vermischt ist. Die Typen, besonders Maria und Johannes auf den Tafeln der Kreuzesarme, verraten einen stärkeren Zug zu Guido da Siena hin und sind qualitativ entschieden weniger bedeutend als die entsprechenden Figuren auf den rein florentinischen Kruzifixen. Leider fehlen diese Figuren auf dem Loeserschen Kruzifix, was dessen sichere Bestimmung erschwert. Christus ist auch in dem San Gimignano-Kruzifix mit übereinander geschlagenen Beinen dargestellt, die Füße durch einen Nagel

befestigt — eine Stellung, die von lucchesischen und sienesischen Malern früher als von florentinischen aufgenommen wurde. Übrigens macht dieser Christus, wenigstens heute, nachdem das Kruzifix eine recht brutale Restaurierung erlitten hat, einen beträchtlich unbedeutenderen und schwächeren Eindruck als der Gekreuzigte in dem Loeserschen Kruzifix.

Schließlich sei hier noch ein kleines Kruzifix besprochen, das dem Vicomte Bernard d'Hendecourt gehört. Es ist von ganz kleinen Dimensionen, offenbar für die private Andacht bestimmt, aber großartig in der inneren künstlerischen Form und Ausdruckskraft. Außerdem hat es den Vorteil, wohlerhalten zu sein. Es ist mit einer Breite und einer Sicherheit der Pinselführung gemalt, die einen bedeutenden Meister verrät. Christus ist recht tief herabhängend dargestellt. Die gedehnte, magere Gestalt ist beträchtlich ausgeschweift, die Beine liegen auf einander, der obere Fuß quer über dem unteren. Das Lendentuch fällt in einem schrägen Zipfel weit über die Kniee hinab. Maria und Johannes sind nicht als Halbfiguren auf den Kreuzesarmen dargestellt, wie in den florentinischen Kruzifixen, sondern in Ganzfigur, nebeneinander auf der einen Seite des Kreuzes stehend. Johannes erfaßt tröstend Marias Hand auf ähnliche Weise, wie es in ausführlicher schildernden Kreuzigungsdarstellungen zu geschehen pflegt. Im übrigen sind die Seitenfelder und Arme des Kruzifixes mit langen, sich rankenden Blattmotiven verziert, eine ungewöhnlich freie malerische Dekoration. Zu Christi Füßen kniet eine Nonne, sicherlich die Stifterin; sie küßt aber nicht die Füße, wie Magdalena oder Franziskus, sondern sie betet, zum Antlitz des Toten emporblickend. Ganz oben auf der Abschlußtafel, die sonst für die Inschrift angewandt zu werden pflegt, erscheint der segnende und triumphierende Christus. Er ist in bedeutend größerem Maßstab ausgeführt als Maria, Johannes und Magdalena und beherrscht in Wahrheit das Bild. In ikonographischer Hinsicht ist somit dieses Kruzifix eine ungewöhnlich originelle Schöpfung, eigentlich nicht näher mit den florentinischen als mit den sienesischen und pisanischen Kruzifixen zusammenhängend (dies besonders

wegen der begleitenden Ganzfiguren). Stilistisch dagegen ist die Malerei florentinisch: cimabueartig. Das nächst verwandte Werk, das wir bisher kennen gelernt haben, ist Cimabues Kolossalkruzifix in Sta. Croce. Die Konzeption der Hauptfigur ist dieselbe; trotz des unerhörten Größenunterschiedes erscheint Christus in beiden Fällen als ein sterbender Titan, ein gefesselter Prometheus. Der Körper erbebt in der Angst der Todesqual (in dem kleineren Kruzifix windet er sich förmlich vor Schmerz), und das Antlitz ist erfüllt von einem Pathos, das den Beschauer völlig bezwingt. Das beseelende Gefühl tritt vielleicht noch spontaner in dem kleinen Kruzifix hervor, denn die Ausführung ist hier durch größere Freiheit und Unmittelbarkeit gekennzeichnet. Der Künstler hat sich bis zu einem gewissen Grade von traditionellen ikonographischen Rücksichten frei gemacht, er hat unter dem Eindruck eines stark inspirierenden Gefühls gearbeitet, und seine Hand hat die Rhythmen der emotionellen Inspiration unmittelbar in Farbe und Form übertragen.

Unseres Erachtens ist also dieses kleine Kruzifix eine Schöpfung, die wohl als des größten schaffenden Meisters der florentinischen Dugentokunst würdig angesehen werden kann. Mit Rücksicht auf seine recht ungewöhnliche Beschaffenheit und den Mangel an völlig adäquatem Vergleichsmaterial wollen wir uns jedoch bis auf weiteres darauf beschränken, seine künstlerische Bedeutung zu unterstreichen und es als ein Werk in Cimabues Art, vollendet in den 80er Jahren des XIII. Jahrhunderts, aufzuführen. Durch ein Werk dieser Qualität wird auch am besten die absolute Überlegenheit der florentinischen Malerschule über die anderen toskanischen Provinzschulen zu Ende des XIII. Jahrhunderts bewiesen. Cimabue erhob in der Tat diese Schule zu der führenden — eine Stellung, die voll behauptet wurde von seinem größten Nachfolger in Florenz: Giotto di Bondone.



FLORENZ

[1] Dante. Divina Commedia, Purgatorio. Canto XI, v. 95.

„Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido,
Si che la fama di colui oscura"

[2] Von den frühesten Dante-Kommentatoren, die sich besonders mit Cimabue beschäftigen, soll der sog. Ottimo Commento, ed. c. vol. II, S. 188 hervorgehoben werden, sowie der anonyme Florentiner Kommentator aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts, der nicht nur Cimabue rühmt, sondern auch gewisse Arbeiten von ihm aufzählt.

[3] Commentarj di Lorenzo Ghiberti con aggiunte e note, ed Carl Frey, Berlin 1886, S. 33.

[4] Vasari, ed. Sansoni, vol. I, S. 248.

[5] Philippi Villani, De famosis civibus, ed. Frey in „Libro di Antonio Billi", S. 73 (Berlin 1892).

[6] Cristoforo Landino, Epilogo, ed. Frey in Codice Magliabechiano, S. 119 (Berlin 1892).

[7] Vgl. Gaye, Carteggio Inedito, I S. 423. Ciampi, Notizie inedite della Sagrestia Pistojese, S. 86, 141. Milanesi, Nuovi Documenti per la storia dell' arte Toscana, S. 8—15. Vasari, edit. Sansoni V, S. 264—265. Cavalcaselle und Crowe. Storia I, S. 297.

[8] Ciampi, op. cit. S. 141.

[9] Vgl. Milanesi, Commentario alla Vita di G. Cimabue. Vasari, ed. Sansoni I. S. 266.

[10] Péleo Bacci, Coppo di Marcovaldo e il Figlio Salerno, pittori fiorentini. Documenti toscani II, S. 1—35. Firenze 1912. Baccis Artikel, der ursprünglich in l'Arte 1900 publiziert wurde, enthält einen vollständigen Bericht über das geschichtliche Material betr. Coppo.

[11] Die Signatur findet man in der „Descrizione inedita delle cose più notabile della città di Siena", verfaßt 1625 und aufbewahrt in der Biblioteca communale, Siena. Vgl. Vasari, ed. Sansoni I, S. 266, sowie Bacci, op. cit. S. 7.

[12] Wulff, Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsmlg. 1916, I—II, S. 73, hebt hervor, daß das Motiv, daß die Mutter den Fuß des Kindes faßt, bei den Hodegetria-Kompositionen etwas sehr Ungewöhnliches ist, obwohl es auch in anderen Madonnendarstellungen vorkommt, wie z. B. auf den Bleiampullen in Monza.

[13] Dieses Altarwerk ist in mehreren kunsthistorischen Arbeiten reproduziert, z. B. in Venturis „La madonna", Kondakoffs „Bogomaterie" usw., aber nach schlechten Photographien, die wohl die skulpierten Figuren, aber nicht die Malereien hervortreten lassen. Venturi setzt die Madonna an die Wende des XII. Jahrhunderts (Storia V,

S. 35). Wulff datiert das Bild richtig in die Mitte des XIII. Jahrhunderts. Jahrbuch der Königl. Preuß. Kstsmlg. 1916, Heft I. Der einzige, der die Ähnlichkeit des Werkes mit Coppo di Marcovaldos Werk beobachtet hat, scheint Langton Douglas zu sein. Er schreibt in einer Anmerkung zu seiner Auflage von Crowe und Cavalcaselle (I, S. 174) von dem Bild in Sta. Maria Maggiore in Florenz: ,,has many of the characteristics of Coppo''.

[14] Pericle Perali, Orvieto, Note storiche usw. 1919, S. 96; vgl. auch ,,L'Addolorata'', Omaggoi del popolo orvietano alla regina dei martiri usw. 1909, S. 16—18, wo die Attribution des Professor Peralis schon erwähnt wird neben den mehr schwebenden Andeutungen von Corrado Ricci und Adolfo Venturi, die einfach das Bild als ,,greco-byzantino'' bezeichnen. Leider existiert keine gute Photographie des Bildes; weder Armoni-Rafaelli noch Cav. Carboni ist es gelungen, eine ordentliche Photographie des Bildes herzustellen. Unsere Reproduktion ist folglich wenig befriedigend. Das Bild ist auf eine dicke Holztafel gemalt, die 2,20 m hoch und 1,37 m breit und — außer an der unteren Kante, wo ein Stück abgeschnitten ist — von ihrer ursprünglichen Rahmenleiste eingefaßt ist.

[15] Vgl. die obengenannte Festschrift ,,L'Addolorata'', die einen Artikel mit einigen historischen Notizen über die Sta. Maria dei Servi-Kirche in Orvieto enthält.

[16] Vgl. Cavalcaselle und Crowe, Storia I. S. 285. Das Kruzifix wird ganz kurz erwähnt nebst der Behauptung: ,,tiene molto di Margaritone''. Venturi, Storia V, S. 27, schreibt von diesem und dem Kruzifix in San Francesco in Arezzo: ,,sembrano sentir la scossa data dal risorto romano Niccola d'Apulia, e annunciare la grande arte di Cimabue''. Einen Einfluß von Niccolo Pisano kann man jedoch, streng genommen, in diesen Kruzifixen nicht verspüren; sie sind eher Parallelen zu seinen Werken.

[17] Das Kruzifix in San Francesco, Arezzo, wird schon von Venturi als eine Arbeit von Margaritone erwähnt. Vgl. Vasari, ed. Sansoni I, S. 360. Cavalcaselle (Storia I, S. 286) spricht sowohl von einer großen Madonna wie auch von ,,il Crocifisso di proporzioni colossali con S. Francesco abbraciato alla croce, state da lui (Margaritone) eseguite in Arezzo''. Auch Thode, op. cit. S. 443, erwähnt sowohl dieses wie auch das Kruzifix in Castiglion Fiorentino als Arbeiten des Margaritone.

[18] Das Kruzifix in Castiglion Fiorentino nennt Cavalcaselle eine Arbeit von Margaritone (op. cit. I, S. 287), und dieselbe Attribution findet sich in der neulich erschienenen Arbeit von Alessandro Del Vita, ,,Castiglion Fiorentino, nella storia e nell' arte'' (1920), wo es heißt: ,,Questo crocifisso è uno dei più importanti esempi di pittura primitiva, ed è attribuito con fondamento a Margarito d'Arezzo, detto Margaritone, di qui è forse l'opera più interessante.''

[19] Vgl. Bacci, op. cit. S. 26—27. Venturi, Storia V, S. 18.

[20] Das Bild hat, laut Katalog, früher dem Kloster SS. Annunziata gehört. Es ist 1,64 m hoch und 0,76 m breit. Venturi bildet es ab und nennt den Meister ,,uno studioso dei bizantini, ma volgare'', ohne nähere Angaben der Zeit oder der Schule.

[21] Die Berliner Madonna (Kat.-Nr. 1663) ist ausführlich von O. Wulff in einem Artikel im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kstsmlg. 1916, H. 1—2, behandelt worden, wo sie ganz richtig als eine florentinische Arbeit aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts bezeichnet wird, aber ohne nähere Angabe des Meisters. R. van Marle hat in einem Aufsatz im Rassegna d'Arte 1920. fsc. XII, S. 271, diese Madonna als eine Arbeit der sienesischen Schule erwähnt und gleichzeitig den Zusammenhang mit Coppo di Marcovaldo hervorgehoben.

[22] Die Madonna in S. Michele di Rovezzano ist von W. Suida in einem Aufsatz in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1909, S. 66, abgebildet und in Verbindung mit Coppo gebracht. Die Madonna in der Badia di Poppi ist abgebildet von De Nicola in L'Arte 1914, fsc. IV, unter der Benennung „Arte toscana del sec. XIII".

[23] Vgl. Anm. Nr. 54 zu dem Kapitel über die pisanische Kunst.

[24] Das Paliotto in der Jarves Coll. ist 42 inches hoch und 64 inches breit. Vgl. A Descriptive Catalogue of the pictures in the Jarves Collection, belonging to Yale University. 1916, S. 11—14. Das Bild wird im Katalog als ein Werk eines Nachfolgers von Margaritone d'Arezzo aufgenommen, aber dabei auch mit dem Magdalenen-Bilde in der Akademie in Florenz zusammengestellt. Zur Zeit des Abfassens des Kataloges war dem Verfasser der Zusammenhang dieses Künstlers mit Coppo di Marcovaldo noch nicht klar, und er beging die Unvorsichtigkeit, den Künstler zum Kreise Margaritones zu rechnen. Nunmehr betrachtet er diesen Künstler nicht als einen Nachfolger, sondern als eine Parallelerscheinung zu Margaritone. Beide Maler haben wahrscheinlich zu gleicher Zeit gearbeitet.

[25] Zu dem Motive der säugenden Madonna haben wir schon einige Notizen in Anm. Nr. 47 zu dem Kapitel über die pisanische Kunst gegeben.

[26] Le Vite de più eccellenti pittori etc. da M. Giorgio Vasari. Mit kritischem Apparat herausgegeben von Karl Frey. Band I. München 1911. Wenn nicht ausdrücklich anders angegeben wird, findet man die historischen Notizen über Cimabue, die in dem Folgenden zitiert werden, in diesem Werk.

[27] E. Benkard, Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue. München 1917. Das Buch enthält eine sehr verdienstvolle, referierende Zusammenstellung der Ausführungen älterer Verfasser über Cimabue, aber keinen Versuch, die künstlerische Bedeutung Cimabues näher zu bestimmen.

[28] Vgl. Vasari-Frey, op. cit. S. 442 und Tanfani-Centofanti, op. cit. 114, 186, 491.

[29] Vasari schreibt: „Avendo poi preso a fare per i monaci di Vallombrosa nella badia di Sta. Trinità di Firenze una gran tavola, mostrò in quella opera, usandovi gran diligenza per rispondere alla fama che già era conceputa di lui, migliore inventione ed bel modo nell' attitudini d'una Nostra Donna, che fece col Figliuolo in braccio e con molti angeli intorno che l'adoravano, in campo d'oro. La qual tavola finita, fu posta da que' monaci in sull' altar maggiore di detta chiesa; donde essendo poi levata, per dar quel luogo alla tavola, che v'e oggi di Alesso Baldovinetti, fu posta in una cappella minor della navata sinistra di detta chiesa." Vgl. hiermit Freys Anmerkung, op. cit. S. 437—39.

[30] Es wirkt überraschend, folgendes Urteil Auberts zu lesen, nachdem wir die Trinità-Madonna viel besser erhalten gefunden haben als irgendein anderes Werk des Cimabue: „Die Trinità-Madonna, die ihre ursprüngliche Farbenschönheit eingebüßt hat, ohne, wie die Madonna in Assisi, eine moderne Entschädigung (?) durch Bottis Restauration zu erhalten, wirkt mit ihrer schwerfällig aufgebauten Komposition, noch dazu bei ihrer Aufstellung in einem Galeriesaal, für einen modernen Menschen vielleicht weniger ansprechend."

[31] Eine ähnliche Datierung der Trinità-Madonna an das Ende von Cimabues Tätigkeit ist auch von W. Suida in seinem Aufsatz über die Madonna Rucellai im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsmgl. 1905, Heft I, vorgeschlagen worden; aber derselbe Verfasser scheint später seine Ansicht geändert zu haben und datiert das Bild um das

Jahr 1280. Vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909, S. 64—66. Aubert, op. cit. S. 142, hält die Trinità-Madonna für eine der frühesten Arbeiten Cimabues. Wickhoff datiert das Bild in die Mitte des XIII. Jahrhunderts, d. h. vor Cimabue, während Thode, Strzygowski, Zimmermann u. a. das Bild für eine Jugendarbeit Cimabues um das Jahr 1260 ansehen.

[32] Langton Douglas hat zwar in seinem „Appendix" zu Crowe und Cavalcaselle die Louvre-Madonna als sienesisch bezeichnet, aber dies ist infolge der nahen Zusammengehörigkeit mit der Madonna Rucellai geschehen, die wegen der im Folgenden angeführten Gründe als eine Arbeit von Duccio angesehen wird. Aubert meint, daß die Louvre-Madonna nicht von Cimabue ausgeführt ist, obwohl sie seinen Typ und seine Stilelemente zeigt. Frey bezeichnet das Bild als ein Atelierprodukt. Strzygowski betrachtet das Bild als Cimabues späteste und reifste Leistung. Thode und Zimmermann dagegen rechnen diese Madonna unter Cimabues frühere Werke.

[33] Dieses Bild wird besonders von Thode, Strzygowski und Aubert als eines der vornehmsten und reifsten Werke Cimabues gepriesen. Der letztgenannte Verfasser scheint der Ansicht zu sein, daß die Malerei durch Bottis Restauration verschönt und besonders „zugänglich" geworden ist.

[34] Thode bezeichnet diese Madonna als ein Werk aus Cimabues „mittlerer Zeit" (S. 236). Aubert (op. cit. S. 101—102) gibt eine enthusiastische Beschreibung dieses Bildes, das er als sehr gut erhalten betrachtet — nur der Mantel der Madonna soll übermalt sein — und er wird durch seinen Enthusiasmus sogar zu folgender Behauptung verleitet: „Dieses Bild in Bologna gibt uns nicht nur das Mittel, ein zerstörtes und arg mitgenommenes Bild in Tempera wie Cimabues Trinità-Madonna in der Akademie zu Florenz . . . . in seinem ursprünglichen Farbenglanz wieder vor unser Auge zu zaubern, es gibt auch eine Vorstellung von der ursprünglichen Gestalt der Fresken in Assisi." — Nach unserer Meinung ist dieses Bild nicht nur schlechter erhalten als die anderen Tafelbilder des Cimabue, sondern es ist auch eine relativ unentwickelte und schwache Arbeit, die ziemlich wenig von Cimabues individueller Größe enthält.

[35] Das Bild hat einen gewissen Ruhm durch mehrere Artikel der italienischen Tagespresse bekommen, besonders weil behauptet wird, daß es aus dem Convento di Montughi oder einem anderen Kloster in der Nähe von Florenz stamme (siehe z. B. L'Illustrazione Italiana 4. April 1920), aber es ist nicht Gegenstand einer eingehenderen stilkritischen Analyse oder Bestimmung gewesen. Gewöhnlich ist es als ein Werk Duccios betrachtet worden.

[36] Das Sta. Croce-Kruzifix war wohl ursprünglich als Triumphkruzifix über dem Eingange zum Chor aufgestellt, aber zu Albertinis Zeit hing es „in piano verso Fiesole", d. h. an der nördlichen Wand. Später ist es auf dem Korridor neben der Sakristei aufgestellt gewesen, und jetzt wird es im Museo dell' opera di Sta. Croce verwahrt. Es wird von Cavalcaselle (Storia I, S. 342) als ein Werk des Cimabue erwähnt. Thode betrachtet es als eine Arbeit eines gleichzeitigen Malers (op. cit. S. 443) und schreibt dagegen dem Meister selbst das grob übermalte Kruzifix in Sta. Chiara in Assisi zu. Zimmermann (op. cit. S. 222) bezeichnet das Sta. Croce-Kruzifix als „Cimabue sehr nahestehend"; auch Aubert fühlt sich etwas unsicher, aber er erklärt sich doch geneigt, das Kruzifix als ein Werk Cimabues anzuerkennen (op. cit. S. 108). Suida hält es für eine charakteristische Arbeit Cimabues (Jahrb. 1905, I), Frey dagegen bezeichnet es als eine schwächere und spätere Schöpfung (op. cit. S. 435). Venturi schreibt

von dem Kruzifix (op. cit. S. 27), daß es nicht von Cimabue ausgeführt ist, sondern von einem „riduttore delle vecchie rappresentazioni".

[37] Die Maße des Mittelbildes sind 79×56 cm und die Maße der Seitenbilder 67×37 cm . Diese Bilder sind publiziert von B. Berenson in „Art in America", 1920.

[38] Fineschi, Antico Cimiterio di Sta. Maria Novella (1790), S. 118. Milanesi, Documenti Senesi I, 160. Siena 1854. Tom. I, S. 158—160. Wood-Brown, Sta. Maria Novella. Edinburg 1902.

[39] Cavalcaselle, Storia I, S. 306—310. Thode, op. cit. S. 463—64. Zimmermann. op. cit. S. 218—19. Roger Frey, Giotto. The Monthly Review 1901. Wickhoff, Über die Zeit des Guido von Siena, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Band X. Richter, Notes to Vasaris Lives of the Painters. 1903. Venturi, op. cit. V, S. 68—75. Die negativste Kritik von Cimabue zugleich mit dem Bestreben, Duccio die Ehre der Madonna Rucellai zu geben, findet man in Langton Douglas' „Appendix" zu Crowe und Cavalcaselle, History I. (London 1903). Wichtige Stützpunkte zur Verteidigung der traditionellen Attribution der Madonna Rucellai an Cimabue sind von Alessandro Chiapelli in „Pagine di antica arte fiorentina" und in einem Artikel „Per la Madonna Rucellai" in L'Arte 1907, S. 55—59, dargelegt worden. Der Artikel ist wegen seiner sehr guten Detailabbildungen von großem Interesse.

[40] Suida, Die Madonna Rucellai. Jahrb. der Königl. Preuß. Kunstsmlg. 1905, Heft I.

[41] Nachdem dies geschrieben war, habe ich gefunden, daß Thode in einem Artikel im Repertorium für Kunstwissenschaft 1890, Heft I, „Sind uns Werke von Cimabue erhalten?", die Möglichkeit des Resultates, zu dem unsere Untersuchung geführt, auch angedeutet hat, nämlich daß Cimabue eine von Duccio angefangene Arbeit übernommen und vollendet hat. Thode bietet indessen keine Analyse der sienesischen und florentinischen Elemente des Bildes.

[42] Betreffs der Datierung der Madonna Rucellai von verschiedenen Verfassern vgl. Karl Frey-Vasari, op. cit. S. 439.

[43] Vgl. Anm. 31 im Kapitel über die pisanische Kunst.

[44] Cavalcaselle, Storia I, S. 261—270 und 319—323. Thode, op. cit. S. 222—234.

[45] Zimmermann, op. cit. S. 141—166 (ikonographisch-historische Betrachtungen) sowie S. 208—216. Aubert, op. cit. S. 35—36, 40—45 u. a. Stellen. Venturi, La Basilica di Assisi. 1908, S. 98—104. Karl Frey-Vasari, op. cit. S. 451—453.

[46] Bezüglich der Datierung der Fresken sind die meisten Verfasser zu demselben Resultat gekommen wie Thode (op. cit. S. 234), daß sie nämlich am Ende der 70er Jahre des XIII. Jahrhunderts oder am Anfang des folgenden Dezenniums ausgeführt wurden. Abweichende Ansichten sind auch angeführt, z. B. von Wickhoff (op. cit. S. 282), der meint, daß die ganze Dekoration ungefähr um das Jahr 1253 ausgeführt ist (das Einweihungsjahr der Kirche), und von Aubert (op. cit. S. 85), der die Fresken über den Galerien im nördlichen Querschiff in die Zeit vor 1253, aber die übrigen Malereien im Chor und in den beiden Querschiffen ca. 1277—80 datiert. Eine solche Verteilung auf verschiedene Zeitperioden scheint uns doch vollständig unmöglich zu sein, schon aus dem Grunde, weil die frühesten Fresken, die sich in den Gewölben des Kreuzquadrates befinden, denselben Stil zeigen wie die reinen Cimabue-Kompositionen im südlichen Querschiff.

[47] Suida (Jahrb. d. Königl. Preuß. Kunstsmlg. 1905, Heft I) führt die Kruzifixe in Paterno und Sta. Maria del Carmine auf denselben Künstler zurück, der außerdem für ein Duccio nahestehendes Madonnenbild in Crevole (jetzt in der Domopera zu Siena) und für die Madonna Rucellai verantwortlich gemacht wird. Wir können keinen stilistischen Zusammenhang zwischen diesen Malereien finden und müssen folglich annehmen, daß sie von ebenso vielen verschiedenen Künstlern ausgeführt sind. Das Kruzifix in Paterno ist sicherlich früher zu datieren als das Kruzifix in Sta. Maria del Carmine, das wohl die Arbeit eines weniger bedeutenden Cimabueschülers vom Ende des Jahrhunderts darstellt.

Verzeichnis von Werken der im Text erwähnten Künstler:

I. LUCCA

Berlinghiero Berlinghieri und Art des Berlinghiero B.

Florenz. Bigallo. Kruzifix.
Florenz. Accademia. Madonna.
Lucca. Pinacoteca. Kruzifix, signiert.
Rom. Prof. Rutelli (ad interim). Kruzifix
Rovezzano. S. Andrea. Madonna.
Stockholm. Privatsammlung. Madonna.
Tereglio. Sta. Maria. Kruzifix.
Villabasilica. Kruzifix.

Lucchesischer Maler um 1230

Lucca. S. Michele. Kruzifix.
Lucca. Sta. Giulia. Kruzifix.
Lucca. Sta. Maria dei Servi. Kruzifix.

Bonaventura Berlinghieri.

Florenz. Accademia. Madonna und Kreuzigung mit Heiligen. Zwei Flügelbilder eines Diptychons.
Florenz. Chiostro delle Oblate. Kruzifix.
New Haven, Conn. Jarves Collection. Kreuzigung. Kreuzabnahme. Pietà.
Pescia. S. Francesco. S. Franziskus und sechs Szenen aus seinem Leben, signiert.

„Barone Berlinghieri."

Florenz. Accademia. Kruzifix.
Florenz. Accademia. Franziskus' Stigmatisierung.
Florenz. Sta. Croce. Franziskus und zwanzig Szenen aus seinem Leben.
New York. Coll. Carl Hamilton. Madonna.
Parma. Galleria. S. Zenobius thronend und vier Szenen aus seiner Legende.
Philadelphia, Penn. Coll. John G. Johnson. Franziskus und ein kniender Mönch.

Berlinghieri-Richtung.

Florenz. Museo dell' Opera. Sta. Agata.
Lucca. S. Frediano. Mosaik an der Fassade.
Stia (Casentino). Pieve. Madonna.

Deodato Orlandi.

Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. Zwei kleine Flügelbilder mit Motiven aus der Geschichte Johannes des Täufers.
Lucca. Pinacoteca. Kruzifix, signiert.
Lucca. S. Francesco. Madonna mit kniendem Stifter. Freskomalerei.
Pisa. Museo Civico. Altarwerk. Madonna und vier Heilige in Halbfigur, signiert.
Pisa. Museo Civico. Madonna in ganzer Figur.
Pisa. Museo Civico. Madonna und zwei kleine Heilige.
Rom. Professor Paolini. Vormals. Madonna in Halbfigur, signiert.

II. PISA

Giunta Pisano.

Assisi. Sta. Maria degli Angeli. Kruzifix, signiert.
Assisi. S. Francesco. S. Franziskus und vier Szenen aus seiner Legende. Altarpaliotto.
London. Mr. Henry Harris. Kreuzigung (?).
Pisa. S. Ranierino. Kruzifix, signiert.

Giunta Pisano, Richtung.

Pisa. Museo Civico. Sta. Anna mit der kleinen Maria.
Pisa. Museo Civico. Madonna und zwölf kleine Legendenszenen.
Pisa. Museo Civico. Madonna in Halbfigur (II, 8).

„Maestro Tedice" und Art des „Maestro".

Florenz. Accademia. Kruzifix mit Passionsszenen.
Pisa. San Frediano. Kruzifix.
Pisa. Museo Civico. Kruzifix (II, 19).
Ponteassieve. Rossano. Kruzifix.

Enrico di Tedice und Art des Enrico.

Pisa. San Martino. Kruzifix, vormals signiert.
Pisa. San Martino. Madonna und zwei Heilige. Lünettenbild.
Pisa. Museo Civico. Kruzifix (II, 5).
Pisa. Museo Civico. Kreuzabnahme.
Pisa. Museo Civico. Sta. Katharina und Szenen aus ihrer Legende.
Pisa. Museo Civico. Christus und vier Heilige in Halbfigur.
Pisa. Museo Civico. Madonna, in Halbfigur (übermalt), II, 13.

Ugolino di Tedice.

Pisa. San Pierino. Kruzifix.
Pisa. San Francesco. S. Franziskus und sechs Szenen aus seiner Legende.
Pisa. Museo Civico (?). Kruzifix mit Passionsszenen.

Der Franziskus-Meister.

Assisi. San Francesco. Unterkirche. Freskomalereien mit Motiven aus dem Leben Christi und des hl. Franziskus.

Assisi. Sta. Maria degli Angeli. S. Franziskus.
Assisi. San Francesco. Tesoro. Der Prophet Esaias.
Perugia. Galleria Nazionale. Kruzifix (1272).
Perugia. Galleria Nazionale. Kreuzabnahme und Pietà.
Perugia. Galleria Nazionale. S. Franziskus und Johannes der Evangelist.
Perugia. Galleria Nazionale. S. Antonius von Padua.
Perugia. Galleria Nazionale. Kleines Kruzifix.

Der Meister der Franziskaner Kruzifixe.

Assisi. San Francesco. Sakristei. Kleines Kruzifix.
Bologna. San Francesco. Triumphkruzifix.
Bologna. San Francesco. Kruzifix (übermalt).
Stockholm. Privatsammlung. Maria und Johannes (aus einem Kruzifix).

III. FLORENZ

Coppo di Marcovaldo.

Arezzo. San Domenico. Kruzifix.
Florenz. Sta. Maria Maggiore. Zwei Engel, Verkündigung und die Marien am Grabe Christi. Malereien auf einem Bilde mit einem Medaillonrelief.
Orvieto. Sta. Maria dei Servi. Madonna.
Siena. Sta. Maria dei Servi. Madonna del Bordone, vormals signiert.

Coppo di Marcovaldo, Richtung.

Arezzo. San Francesco. Kruzifix (mit kniendem Franziskus).
Castiglion Fiorentino. Kruzifix (mit kniender Magdalena).

Der Magdalena-Meister.

Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. Madonna.
Florenz. Accademia. Maria Magdalena und Szenen aus ihrer Legende.
Florenz. Coll. Charles Loeser. Madonna.
New Haven, Conn. Jarves Collection. Madonna. Zwei Heilige und Legendenszenen. Altarpaliotto.
Poppi (Casentino). Madonna.
Rovezzano. San Michele. Madonna.

Cimabue.

Assisi. San Francesco, Unterkirche. Madonna thronend und S. Franziskus.
Assisi. San Francesco, Oberkirche. Apsis und südliches Querschiff. Freskomalereien, ausgeführt mit Hilfe untergeordneter Künstler. (Die Fresken im nördlichen Querschiff sind größtenteils nicht unter Cimabues Leitung ausgeführt.)
Bologna. Sta. Maria dei Servi. Madonna (übermalt).
Florenz. Uffizien. Madonna.
Florenz. Sta. Croce. Museo dell' Opera. Kruzifix.
Florenz. Sta. Maria Novella. Madonna Rucellai (nur teilweise von Cimabue ausgeführt).
Milano. Signor Verzocchi. Madonna.

New York. Coll. Carl Hamilton. Christus, Petrus und Jakobus. 3 Halbfiguren.
Paris. Louvre. Madonna.
Pisa. Duomo. Die Johannesfigur in dem Apsismosaik.

Cimabue-Richtung.

Florenz. Sta. Maria del Carmine. Sakristei. Kruzifix.
London. Vicomte Bernard D'Hendecourt. Kleines Kruzifix
San Gimignano. Museo. Kruzifix (stark restauriert).
Paterno (nahe Florenz). Kruzifix (stark verdorben).



ABBILDUNGEN





1. Berlinghiero Berlinghieri, Kruzifix.

[illegible], L[illegible].



2. Berlinghiero Berlinghieri, Kruzifix.
Aus S. Donnino, Lucca. Jetzt Privatbesitz Rom.

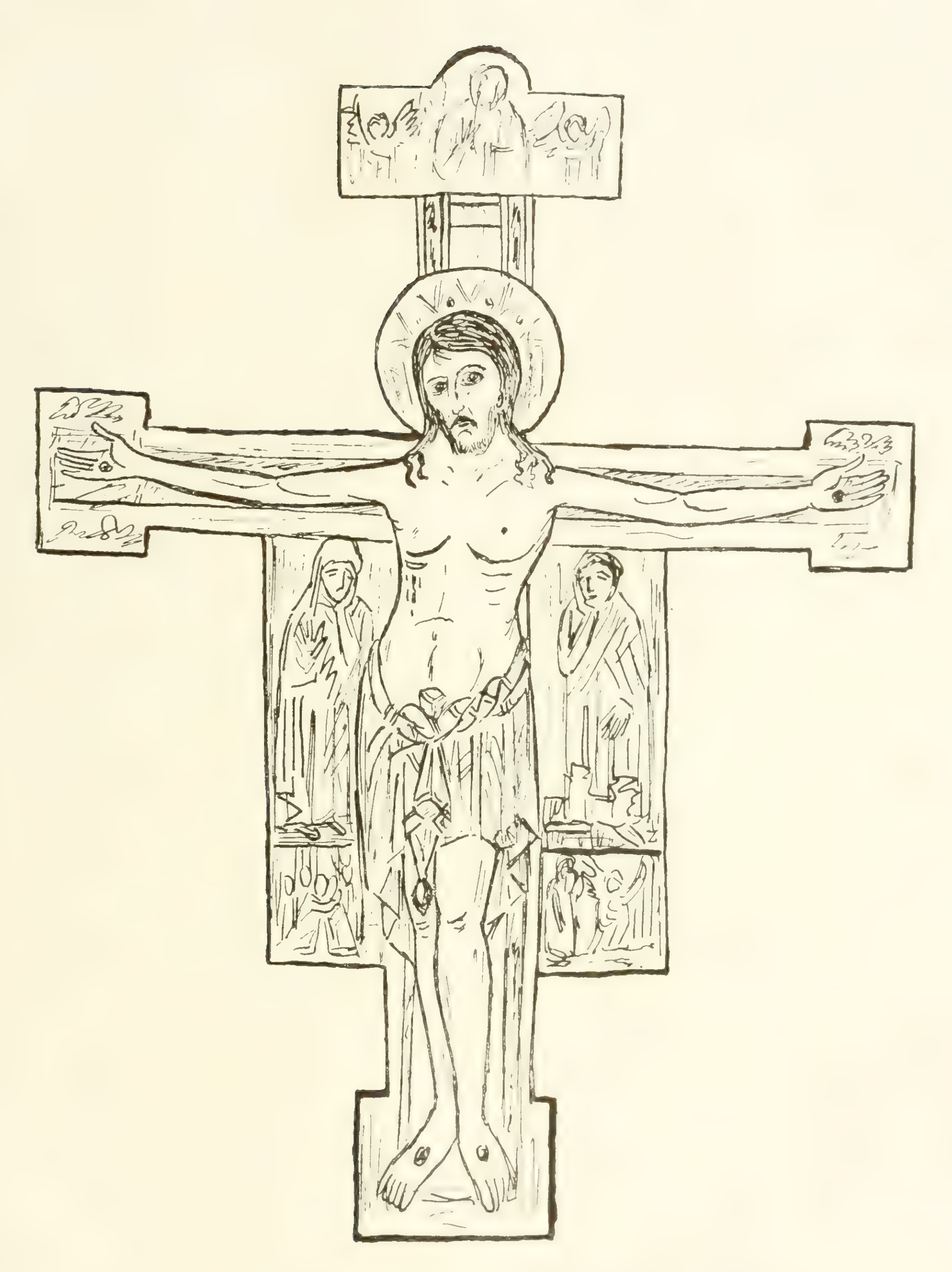


3. Berlinghiero Berlinghieri, Kruzifix.

[illegible]



4. Maria und Johannes aus dem Kruzifix im Bigallo.
Florenz.



5. Berlinghiero Berlinghieri (oder Schüler), Kruzifix.

Tereglio. Zeichnung von G. Munthe.



6. Berlinghiero Berlinghieri, Madonna.
St. Andrea, Rovezzano.



7. Berlinghiero Berlinghieri, Madonna.
Privatsammlung, Stockholm.



8. Berlinghiero Berlinghieris art, Madonna.
Accademia, Florenz.



9. Lucchesischer Künstler um 1230, Kruzifix.
Sta. Giulia, Lucca.



10. Lucchesischer Künstler um 1230, Kruzifix.
Sta. Maria dei Servi, Lucca.



11. Lucchesischer Künstler um 1230. Kruzifix.
S. Michele, Lucca.



12. Bonaventura Berlinghieri, St. Franciskus und sechs Szenen aus seinem Leben.
S. Francesco, Pescia.



13. Bonaventura Berlinghieri, Details aus dem Franciskusbild.
Pescia.



14. Bonaventura Berlinghieri, Die Stigmatisation des Hl. Franciskus.
Aus dem Bilde in Pescia.



15. BONAVENTURA BERLINGHIERI, DIE PREDIGT DES HL. FRANCISKUS ZU DEN VÖGELN.
Aus dem Bilde in Pescia.



16. Bonaventura Berlinghieri, Die Heilung der Besessenen am Grabe des Hl. Franciskus.
Aus dem Bilde in Pescia.



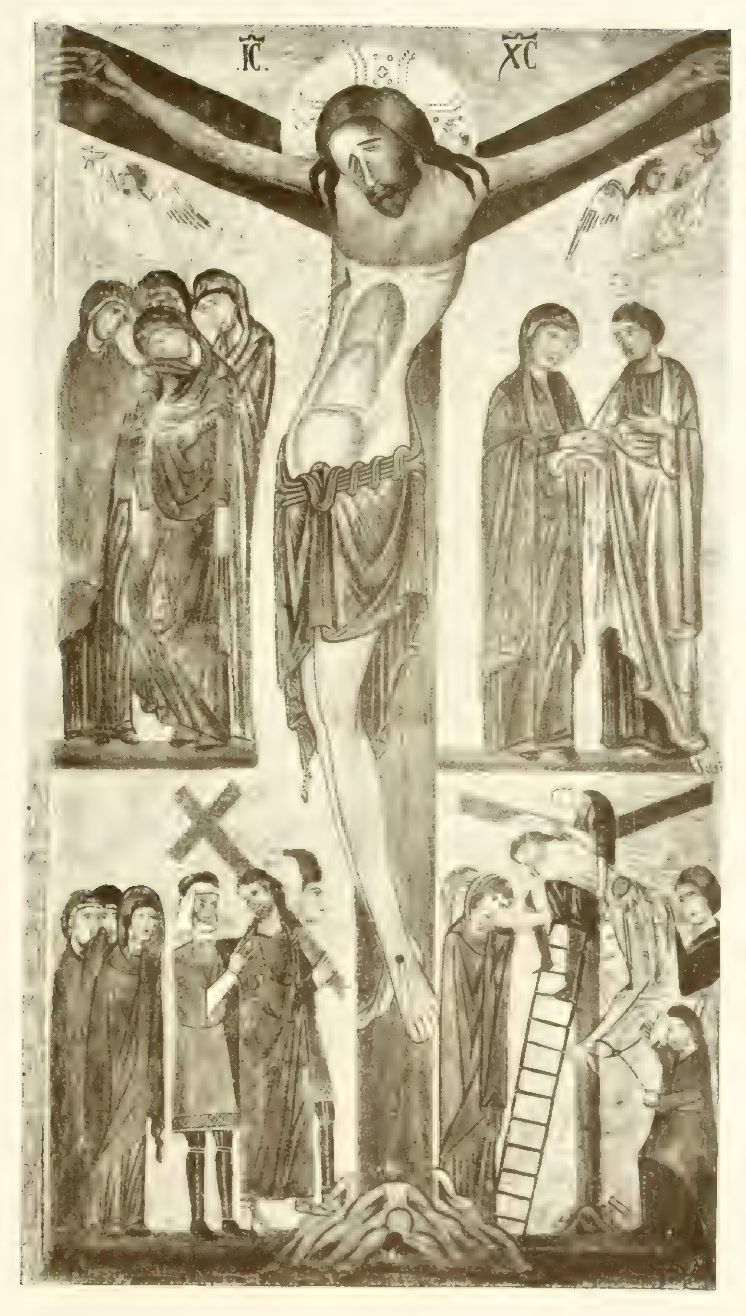
17. Bonaventura Berlinghieri, Die Heilung der Lahmen.
Aus dem Bilde in Pescia.







18. Bonaventura Berlinghieri, Die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Sorge um den toten Christus.
Jarves Collection, Yale University, New Haven, Conn.



19. Bonaventura Berlinghieri, Kreuzigung und Passionsszenen.
Akademie, Florenz.



20. Bonaventura Berlinghieri, Madonna und Heilige.
Akademie, Florenz.



21. Bonaventura Berlinghieri, Kruzifix.
Chiostro delle Oblate, Florenz.



22. „Barone Berlinghieri“, Kruzifix.
Akademie, Florenz.



23. „Barone Berlinghieri", Madonna.
Mr. Carl Hamilton, Newyork.



24. „Barone Berlinghieri“, Franziskus und zwanzig Legendenszenen.
Sta. Croce, Florenz.



25. „Barone Berlinghieri", Obere Hälfte des Franziskusbildes.
Sta Croce, Florenz.



26. „Barone Berlinghieri“, Zwei Legendenszenen aus dem Franziskusbild.
Sta. Croce, Florenz.



27. „Barone Berlinghieri“, St. Franziskus und kniender Mönch.
Sammlung John G. Johnson, Philadelphia.



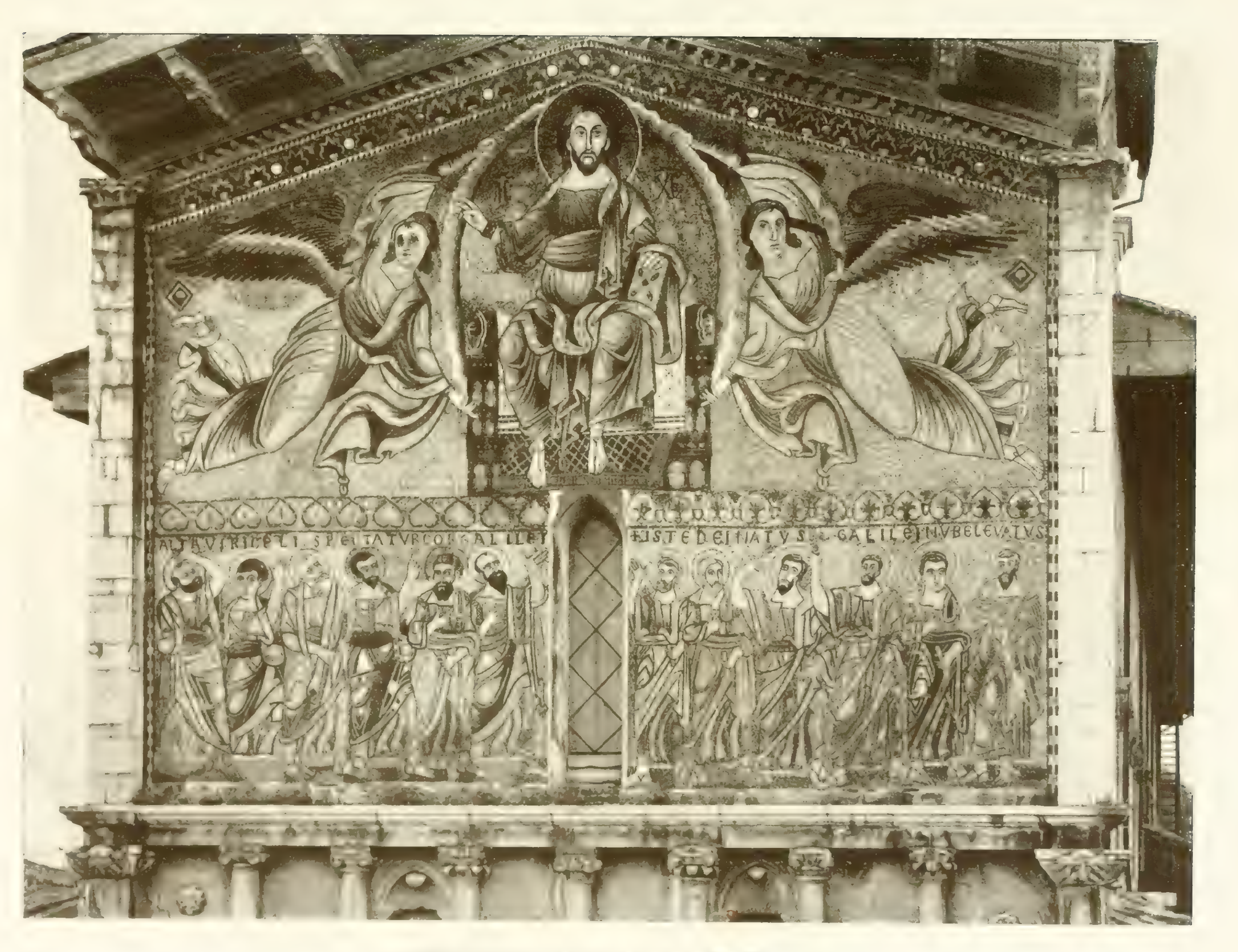
28. „Barone Berlinghieri“, Die Stigmatisierung des hl. Franziskus.
Akademie, Florenz.



29. „Barone Berlinghieri“, S. Zenobius in trono mit zwei Diakonen.
Pinacoteca, Parma.

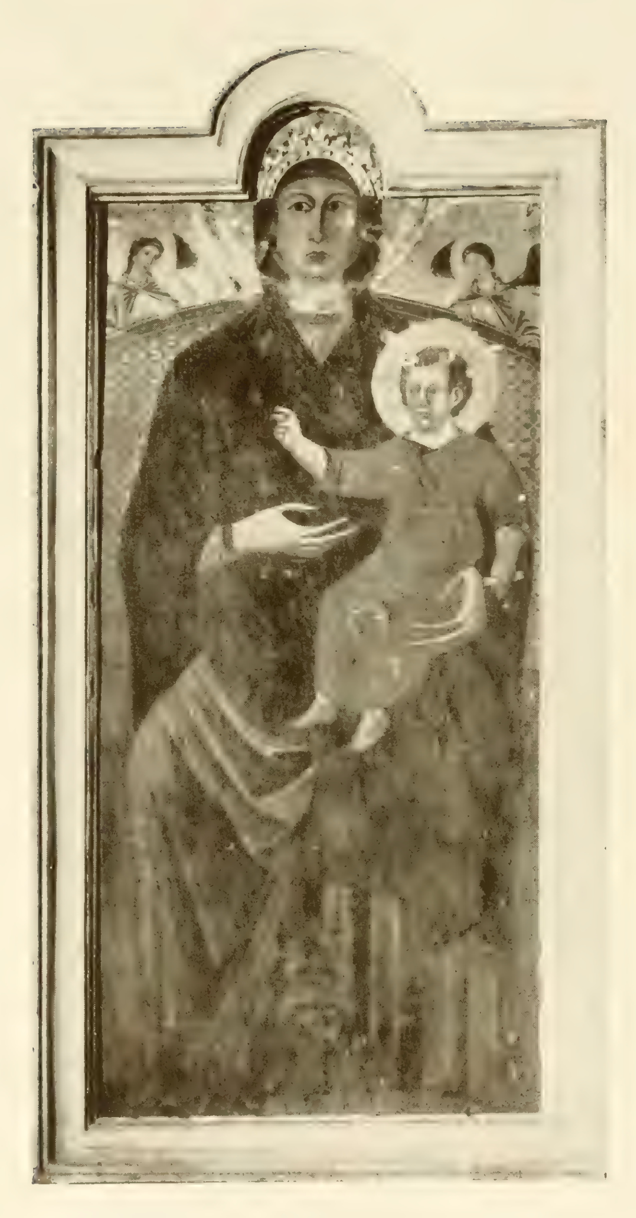


30. „Barone Berlinghieri“, Zwei Szenen aus der Legende des hl. Zenobius.
Pinacoteca, Parma.



31. Mosaik auf der Fassade von S. Frediano.

Lucca.



32. Berlinghieri-Richtung, Madonna.
Stia. Casentino.



38. Berlinghieri-Richtung. Sta. Agatha.
Museo dell' opera, L[illegible]



34. Deodato Orlandi, Kruzifix.
Pinacoteca, Lucca.





35. Deodato Orlandi, Madonna mit St. Franziskus und knieendem Stifter.
S. Francesco, Lucca.



36. Deodato Orlandi, Madonna und vier Heilige.
Museo Civico, Pisa.



37. Deodato Orlandi, Thronende Madonna.
Museo Civico, Pisa.



38. Deodato Orlandi, Madonna mit der Rose.
Privatbesitz, Rom.



39. Deodato Orlandi, Thronende Madonna mit zwei Heiligen.
Museo Civico, Pisa.



40. Deodato Orlandi, Zwei kleine Flügelbilder.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.



41. Giunta Pisano, Kruzifix.
San Ranierino. Pisa.



42. Giunta Pisano, Johannes der Evangelist.
Aus dem Kruzifix in San Ranierino.



48. Giunta Pisano, Kruzifix.
Sta. Maria degli Angeli, Assisi.



44. Giunta Pisano, Kreuzigung.
Mr. Henry Harris, London.



45. Giunta Pisano, St. Franziskus und vier Szenen aus seinem Leben.
S. Francesco, Assisi.



46. Richtung Giunta Pisanos, Sta. Anna in trono.
Museo Civico, Pisa.



47. RICHTUNG GIUNTA PISANOS, THRONENDE MADONNA UND ZWÖLF LEGENDENSZENEN.
Museo Civico, Pisa



48. Richtung Giunta Pisanos, Szenen aus dem Leben Joachims und Annas.
Museo Civico, Pisa.



49. Richtung Giunta Pisanos, Szenen aus dem Leben Joachims und Annas.
Museo Civico, Pisa.



50. Pisanischer Maler um 1260, Kruzifix.
Sta. Marta, Pisa.



51. „Maestro Tedice“, Kruzifix.

Museo Civico, Pisa.



52. ‚Maestro Tedice", Passionsszenen aus dem vorhergehenden Kruzifix.

Museo Civico, Pisa.



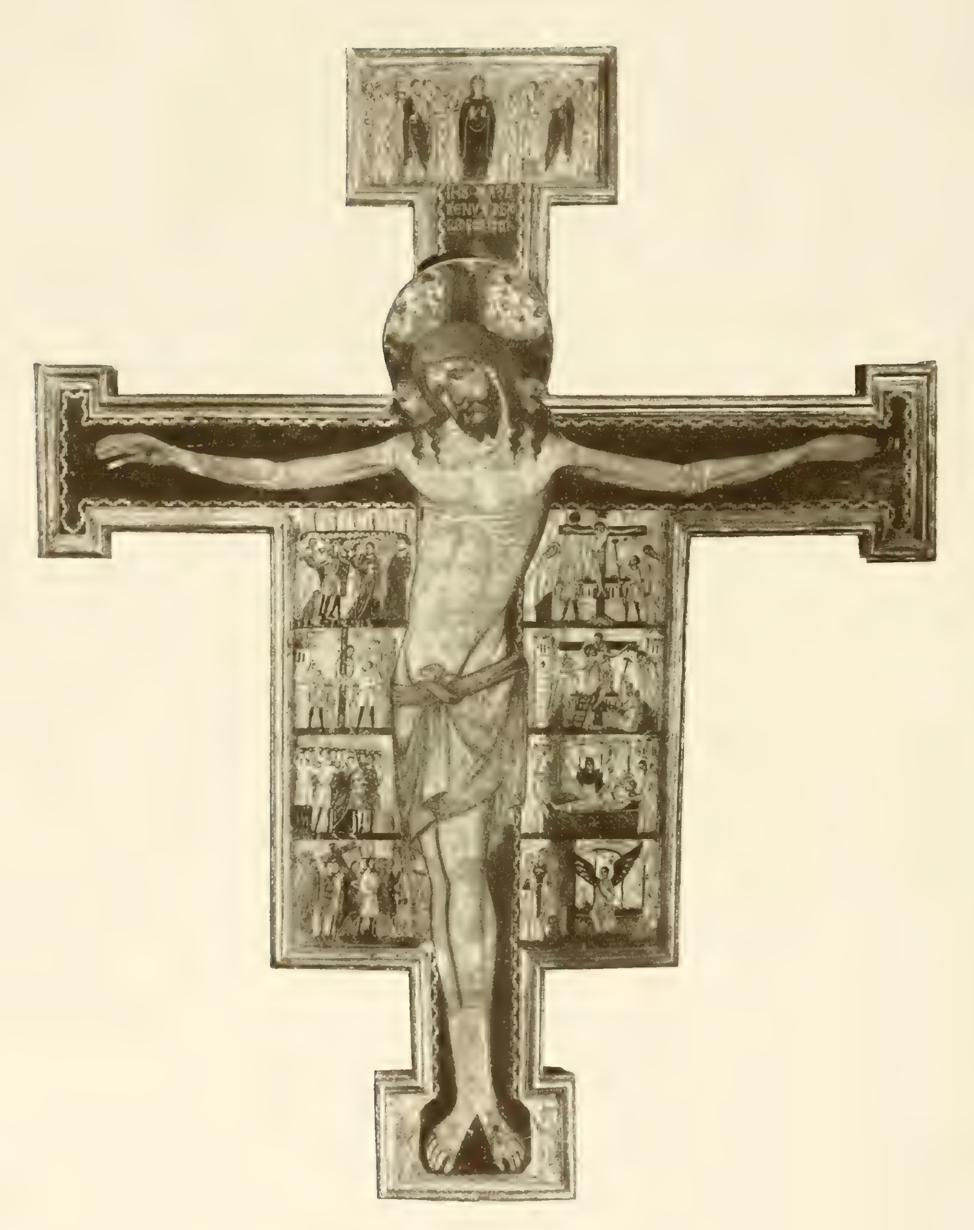
53. „Maestro Tedice", Kruzifix
S. Frediano, Pisa



54. „Maestro Tedice“, Kruzifix.
Rossano, Ponteassieva.

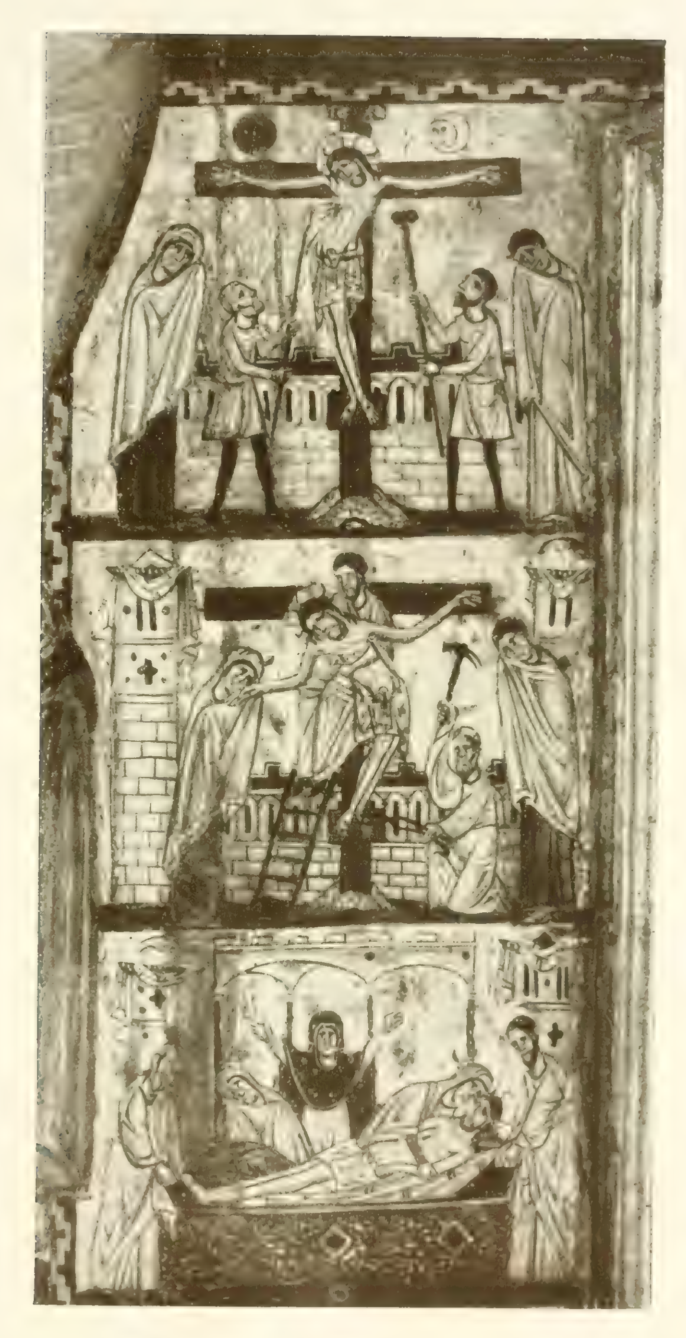


55. „Maestro Tedice“-Richtung, Kruzifix.
Akademie, Florenz.



56. Enrico di Tedice, Kruzifix.

San Michele, Pisa.



57. Enrico di Tedice, Passionsszenen
aus dem Kruzifix in San Michele, Pisa.



58. Enrico di Tedice, Kruzifix.
Museo Civico, Pisa.



59. Enrico di Tedice, Kreuzabnahme.
Museo Civico, Pisa.



60. Art des Enrico di Tedice, Altarbild aus San Silvestro.
Museo Civico, Pisa.



61. Art des Enrico di Tedice, Sta. Katharina und acht Legendenszenen.
Museo Civico, Pisa.



62. Ugolino di Tedice, Kruzifix.
San Pierino, Pisa.



63. Ugolino di Tedice, Detail aus dem Kruzifix
in San Pierino, Pisa.



64. Ugolino di Tedice, S. Franziskus und sechs Legendenszenen.
San Francesco, Pisa.



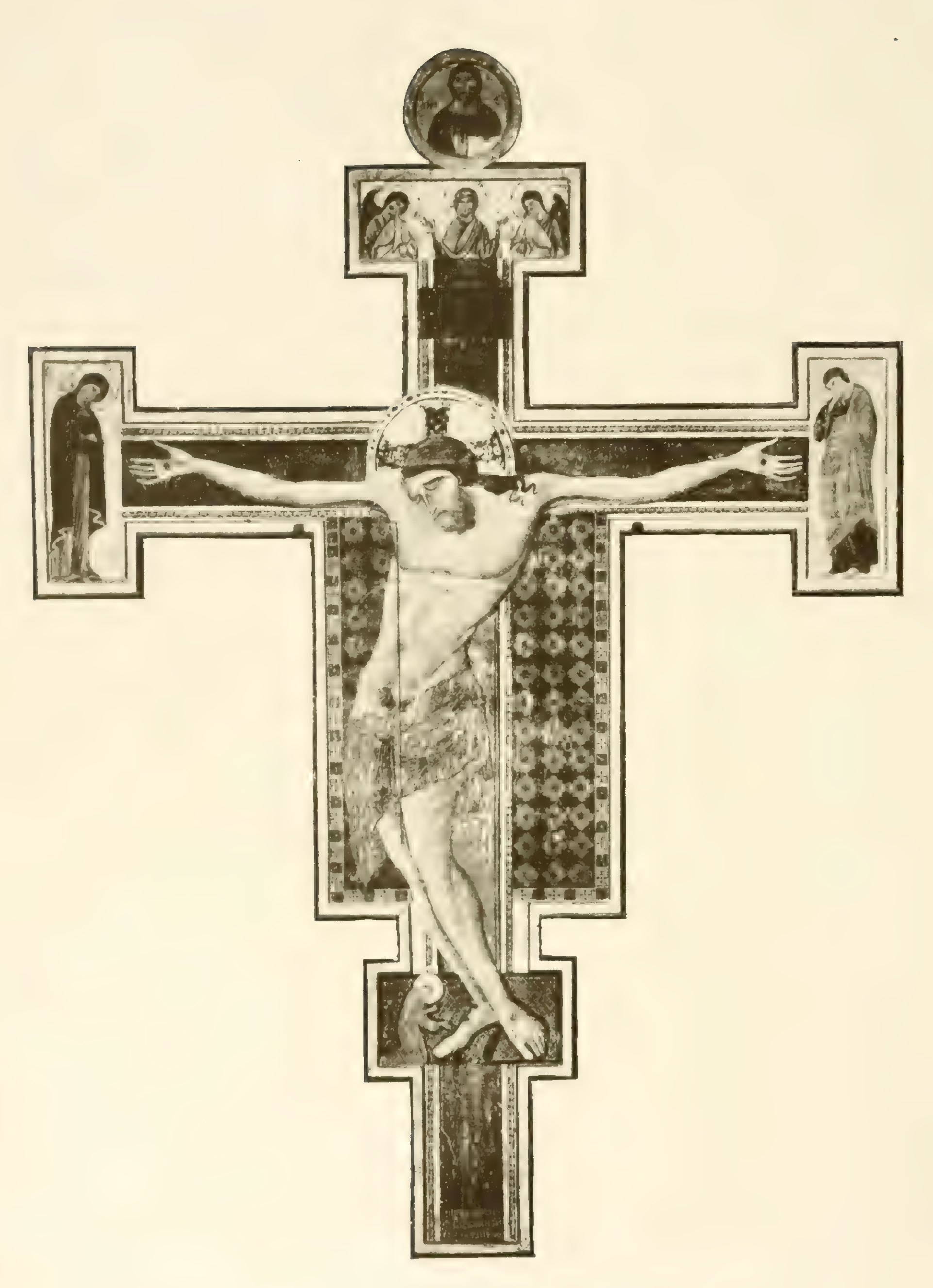
65. Ugolino di Tedice-Richtung, Kruzifix.
Museo Civico, Pisa.



66. Ugolino di Tedice-Richtung, Detail aus dem Kruzifix
im Museo Civico, Pisa.



67. Der Franziskusmeister, S. Franziskus.
Sta. Maria degli Angeli, Assisi.



68. Der Franziskusmeister, Kruzifix.
Galleria Nazionale, Perugia.



69. Der Franziskusmeister, Detail aus dem Kruzifix in Perugia.
Perugia.



70. Der Franziskusmeister, Kleines Kruzifix.
Galleria Nazionale, Perugia.



71. Der Franziskusmeister, S. Franziskus und Johannes Evang.

Galleria Nazionale, Perugia.



72. Der Franziskusmeister, S. Antonius von Padua.
Galleria Nazionale, Perugia.



73. Der Franziskusmeister, Kreuzabnahme.
Galleria Nazionale, Perugia.



74. Der Franziskusmeister, Beweinung Christi.
Galleria Nazionale, Perugia.



75. Der Franziskusmeister, Kreuzabnahme.
Unterkirche von S. Francesco, Assisi.



76. Der Franziskusmeister, Kreuzigung (linke Hälfte).
Unterkirche von S. Francesco, Assisi.



77. Der Franziskusmeister, Beweinung Christi.
Unterkirche von S. Francesco, Assisi.



78. Der Franziskusmeister, Franziskus sagt sich von seinem Vater los.
Unterkirche von S. Francesco, Assisi.

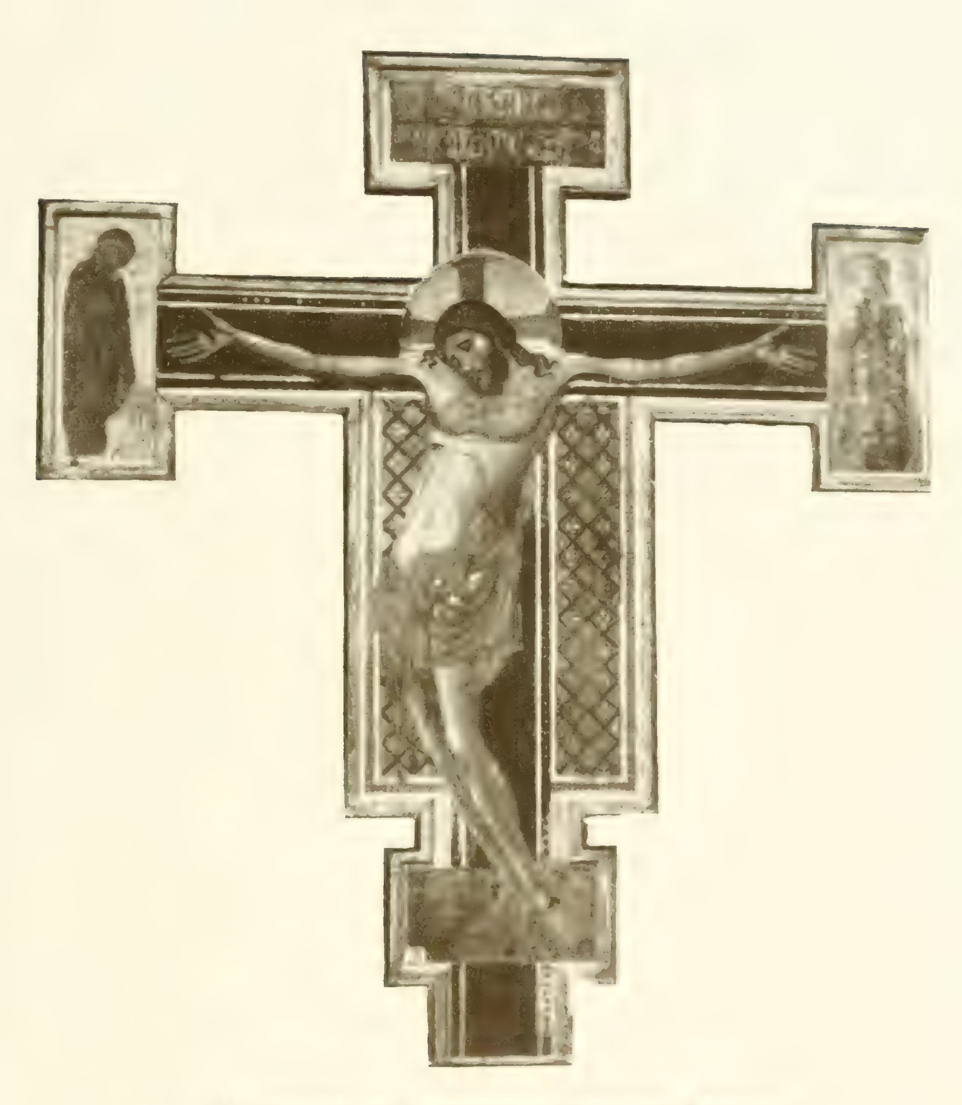


79. DER FRANZISKUSMEISTER, FRANZISKUS PREDIGT ZU DEN VÖGELN.
Unterkirche von S. Francesco, Assisi.



80. DIE TRAUERNDE MARIA.

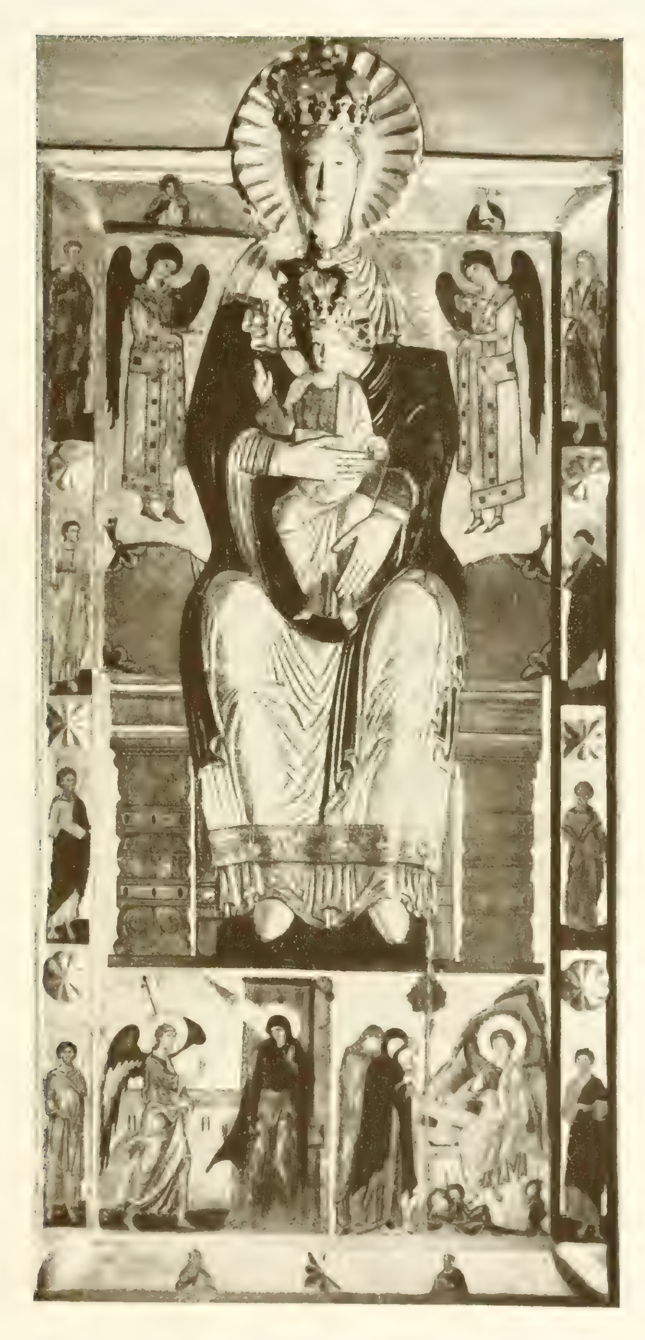
Aus dem Kruzifix des Franziskusmeisters und aus dem Kruzifix in Gualdo Tadino.



81. Meister der Franziskaner-Kruzifixe, Kruzifix.
S. Francesco, Bologna.



84. Coppo di Marcovaldo, Madonna del Bordone.
Sta. Maria dei Servi, Siena.



85. Coppo di Marcovaldo (und ein Bildhauer), Madonna.
Sta. Maria Maggiore, Florenz.



86. Coppo di Marcovaldo, Verkündigung und die Marien am Grabe.
Details aus dem Bilde in Sta. Maria Maggiore, Florenz.



87. Coppo di Marcovaldo, Engel.
Aus den Madonnenbildern in Sta. Maria Maggiore, Florenz, und Sta. Maria dei Servi, Siena



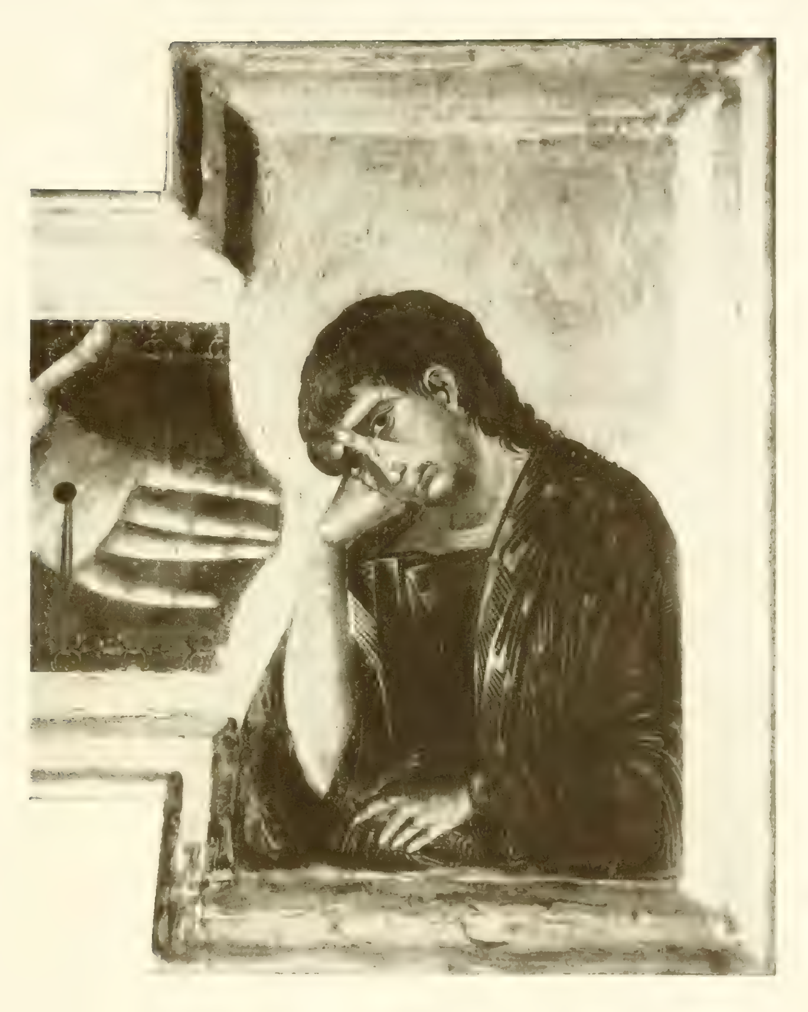
88. Coppo di Marcovaldo, Grosse Madonna.
Sta. Maria dei Servi, Orvieto.



89. Coppo di Marcovaldo, Kruzifix.
San Domenico, Arezzo.



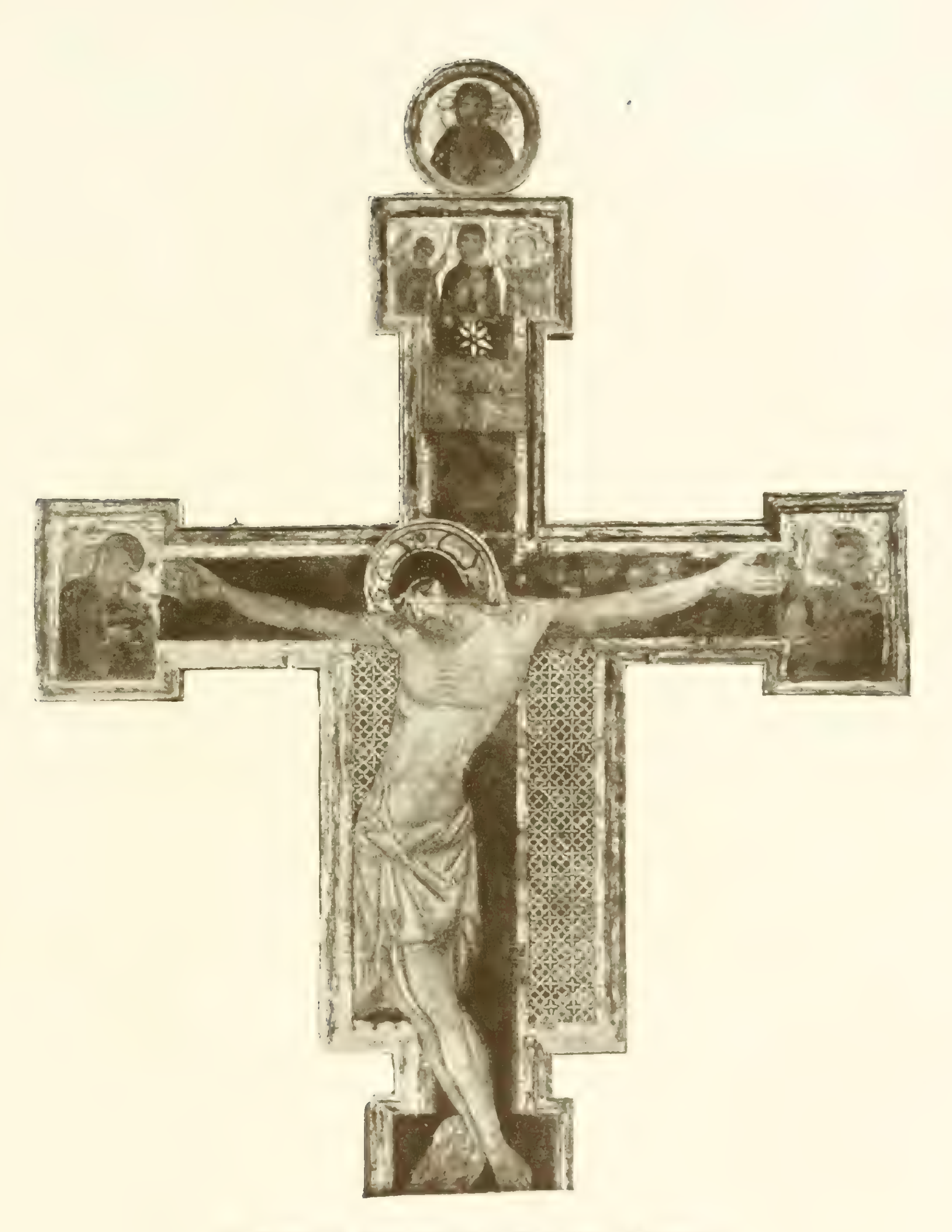
90. Coppo di Marcovaldo, Detail aus dem Kruzifix.
San Domenico, Arezzo.



91. Coppo di Marcovaldo, Johannes Evang.
Aus dem Kruzifix in San Domenico, Arezzo.



92. Coppo di Marcovaldo, Maria.
Aus dem Kruzifix in San Domenico, Arezzo.



93. COPPO DI MARCOVALDOS RICHTUNG, KRUZIFIX.
San Francesco, Arezzo.



94. Coppo di Marcovaldos Richtung, Detail aus dem Kruzifix.
San Francesco, Arezzo.



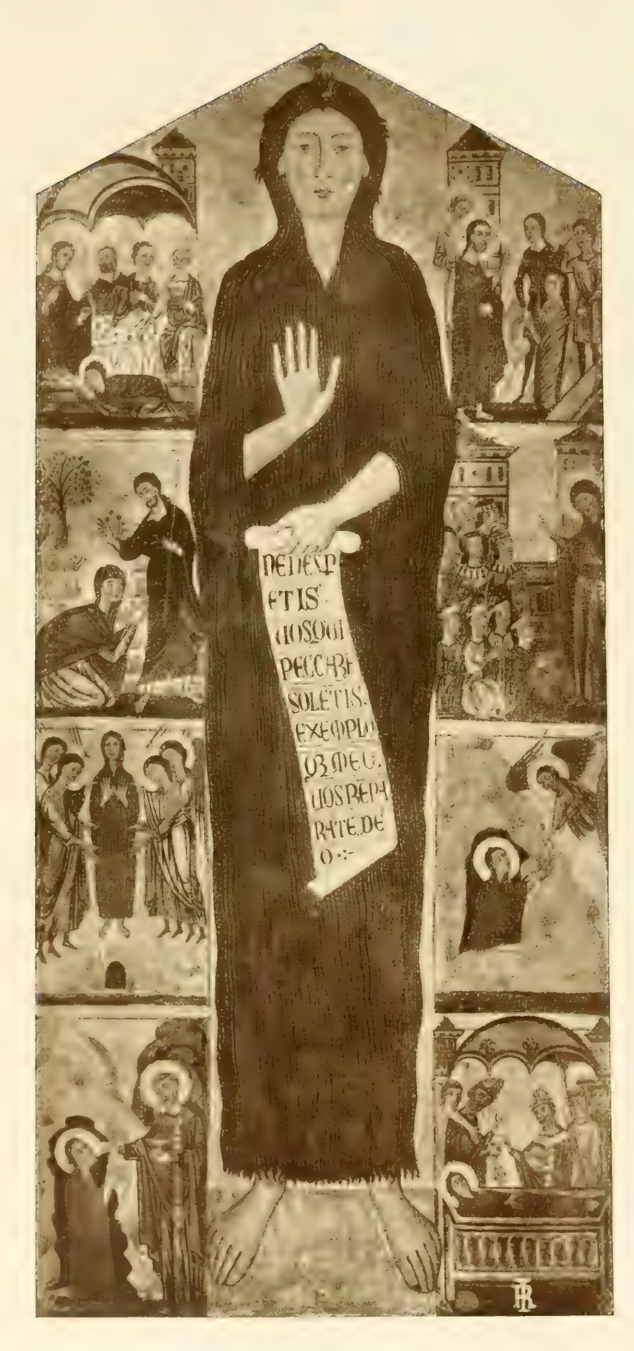
95. Coppo di Marcovaldos Richtung, St. Franziskus. Kruzifix.
San Francesco. Arezzo.



96. Coppo di Marcovaldos Richtung, Kruzifix.
Castiglion Fiorentino.



97. Salerno di Coppo, Kruzifix.
Duomo, Pistoja.



98. Der Magdalenenmeister, Maria Magdalena und acht Szenen aus ihrem Leben.
Akademie, Florenz.



99. Der Magdalenenmeister, Madonna.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.



100. Der Magdalenenmeister, Madonna.
S. Michele, Rovezzano.



101. Der Magdalenenmeister, Madonna.
Poppi, Casentino.



102. Der Magdalenenmeister, Madonna.
Mr. Charles Loeser, Florenz.



193. Der Magdalenenmeister, Madonna, zwei Heilige und Legendenszenen.
Altarpaliotto. Jarves Collection, New Haven.



104. Cimabue, Johannes.
Aus dem Mosaik im Dom zu Pisa.



105. Cimabue, Thronende Madonna.
Aus Sta. Trinita, Florenz. Uffizien.



106. Cimabue, Thronende Madonna.
Aus Pisa. Louvre.



107. Cimabue, Engelkopf.
Aus dem Madonnenbild im Louvre.



108. Cimabue, Thronende Madonna und St. Franziskus.
Unterkirche von S. Francesco, Assisi.



109. Cimabue, Thronende Madonna.
Sta. Maria dei Servi, Bologna.



110. Art des Cimabue, Thronende Madonna.
Signor Verzocchi, Mailand.



III. CIMABUE, KRUZIFIX.
Museo dell'opera di Sta. Croce, Florenz.



112. CIMABUE, TRAUERNDE MARIA.
Aus dem Kruzifix in Sta. Croce, Florenz



113. Cimabue, Segnender Christus
Mr. Carl Hamilton, New York.



114. Cimabue, Petrus und Jakobus.
Mr. Carl Hamilton, New York.



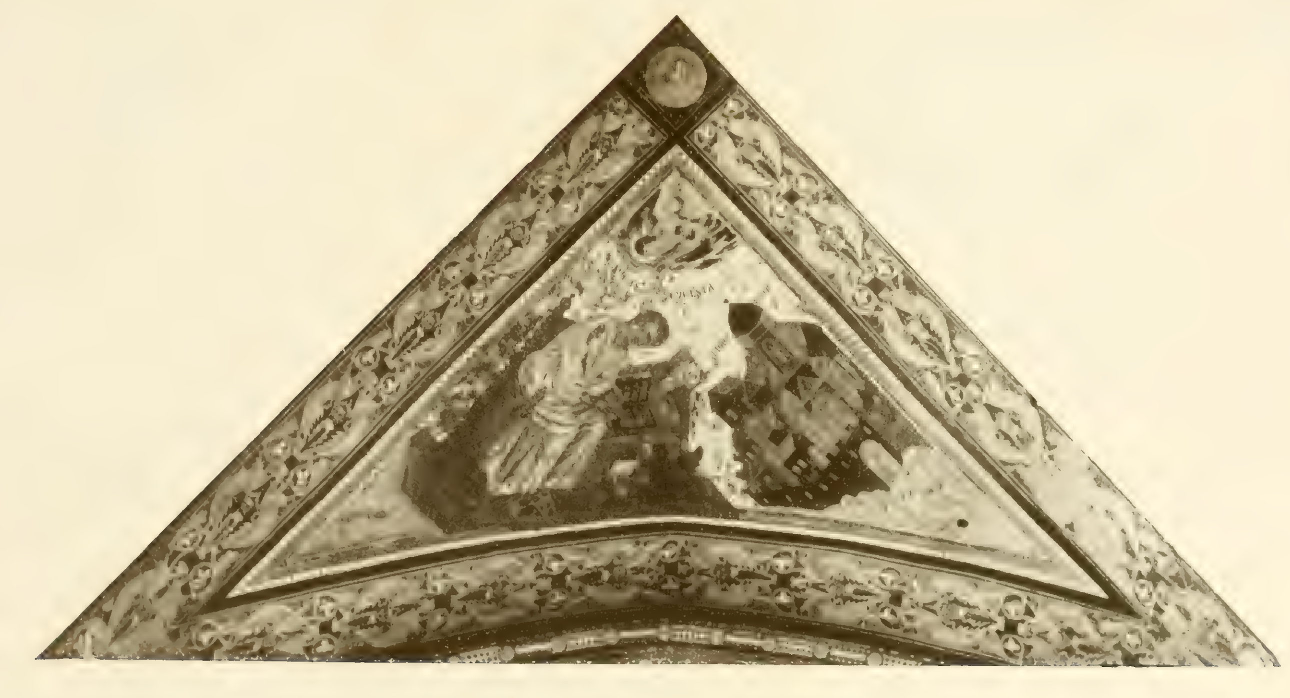
115. Madonna Ruccellai, teilweise von Cimabue.
Sta. Maria Novella, Florenz.



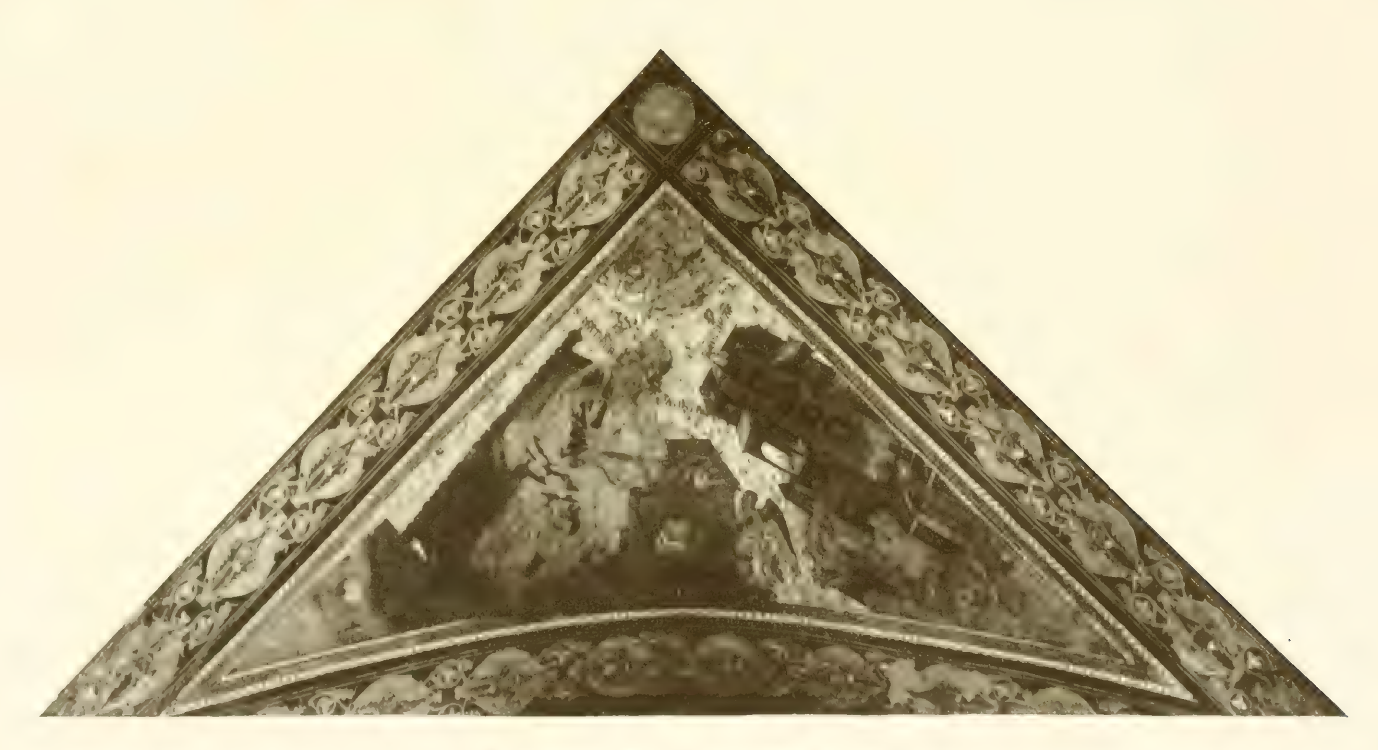
116. Detail aus der Madonna Ruccellai.
Sta. Maria Novella, Florenz.



117. Cimabue, Zwei Propheten.
Auf dem Rahmen der Madonna Ruccellai.



118. Cimabue, Der Evangelist Lukas.
San Francesco, Assisi.



119. Cimabue, Der Evangelist Matheus.
San Francesco, Assisi.



120. Cimabue, Engelsfiguren.
San Francesco, Assisi.



121. CIMABUE, DER TOD MARIÄ.
San Francesco, Assisi.



122. Cimabue, Die Krönung Mariä
San Francesco, Assisi.



123. Cimabue, Gott Vater, von Posaunen blasenden Engeln umgeben.
San Francesco, Assisi.



124. Cimabue, Die Kreuzigung.
San Francesco, Assisi.



125. Cimabue, Die Verwandten Christi.
Aus der Kreuzigung in San Francesco, Assisi.



126. Cimabue, Die alten Juden.
Aus der Kreuzigung in San Francesco, Assisi.

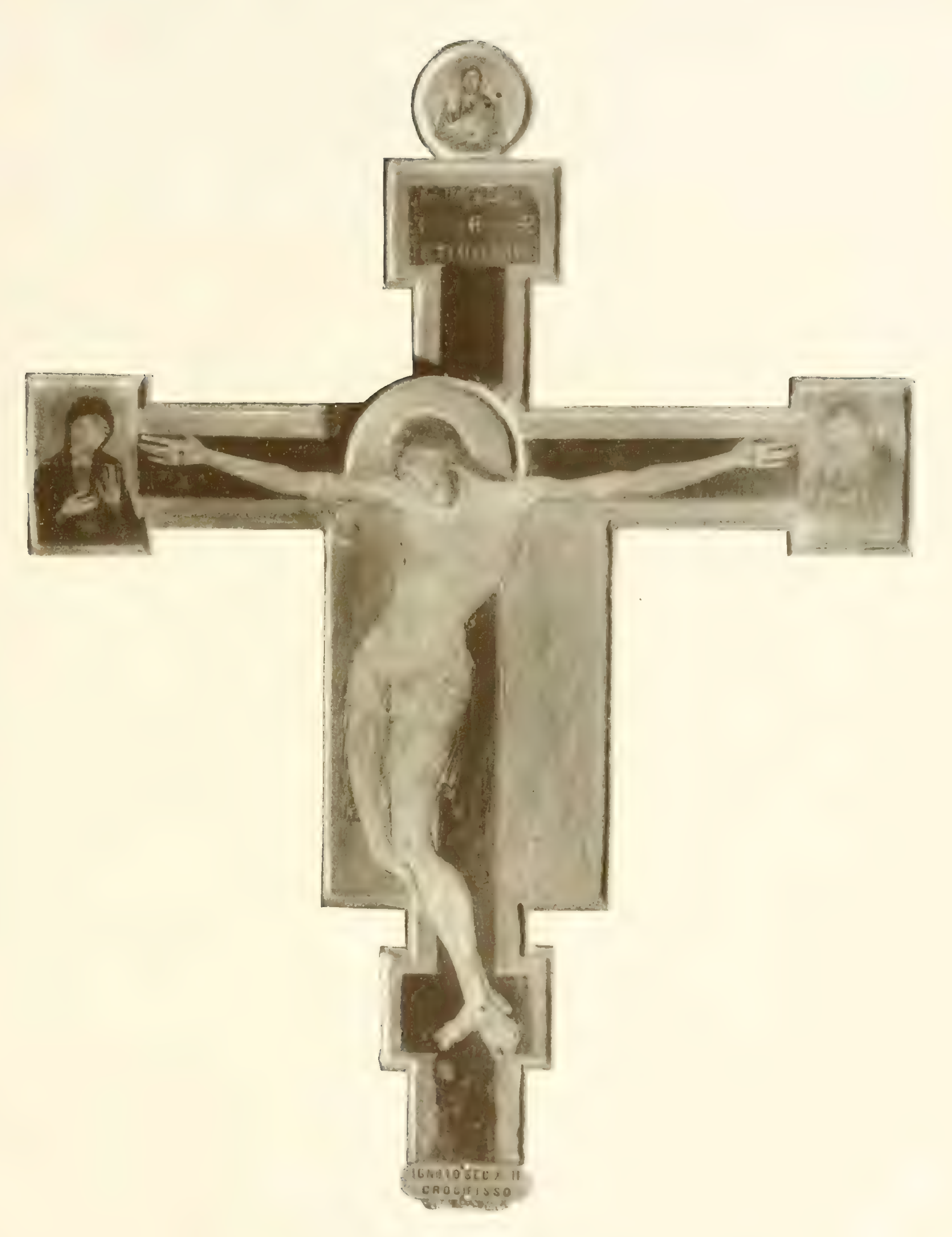


127. Richtung des Cimabue, Kruzifix.

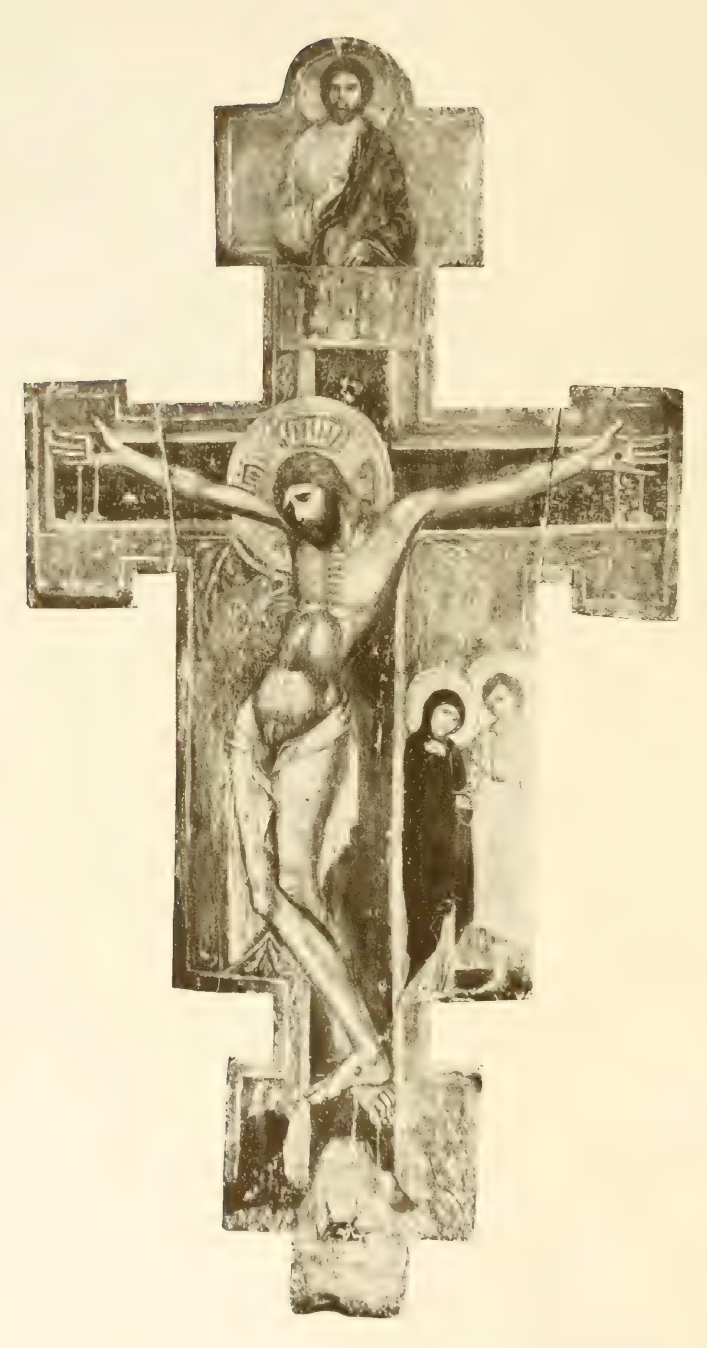
Sta. Maria del Carmine. Florenz.



128. Florentinischer Maler, Ende des XIII. Jahrh., Kruzifix.
Mr. Charles Loeser, Florenz.



129. Florentinischer Maler, Ende des XIII. Jahrh., Kruzifix.
Museum San Gimignano.



130. Art des Cimabue, Kruzifix.
Vicomte B. d'Hendecourt, London.



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN



BERLINGHIERO BERLINGHIERI

1. Kruzifix. Pinacoteca, Lucca. Photo des Ministeriums.
2. Kruzifix. Privatbesitz, pro temp. Rom. Photo des Ministeriums.
3. Kruzifix. Bigallo, Florenz. Photo Alinari.
4. Detail aus dem Kruzifix in Bigallo. Privataufnahme.
5. Kruzifix. Tereglio. Zeichnung von Gustaf Munthe.
6. Madonna. S. Andrea, Rovezzano. Privataufnahme.
7. Madonna. Privatbesitz. Privataufnahme.

BERLINGHIERO-BERLINGHIERI-RICHTUNG

8. Madonna. Akademie, Florenz. Photo Alinari.

LUCCHESISCHER MALER UM 1230

9. Kruzifix. S. Giulia, Lucca. Privataufnahme.
10. Kruzifix. Sta. Maria dei Servi, Lucca. Privataufnahme.
11. Kruzifix. S. Michele, Lucca. Privataufnahme.

BONAVENTURA BERLINGHIERI

12. S. Franziskus und sechs Szenen aus seiner Legende. San Francesco, Pescia. Photo RR. Gallerie, Firenze.
13. Obere Hälfte der Franziskusfigur. Photo RR. Gallerie.
14. Stigmatisierung des Franziskus. Photo RR. Gallerie.
15. Vogelpredigt des Franziskus. Photo RR. Gallerie.
16. Heilung der Besessenen. Photo RR. Gallerie.

17. Heilung des Lahmen. Photo RR. Gallerie.
18. Kreuzigung, Kreuzabnahme, Pietà. Jarves Collection, New Haven, Conn. Privataufnahme.
19. Kreuzigung und Passionsszenen. Akademie, Florenz. Photo Alinari.
20. Madonna und Heilige. Akademie, Florenz. Photo Alinari.
21. Kruzifix. Chiostro delle Oblate, Florenz. Privataufnahme.

„BARONE BERLINGHIERI"

22. Kruzifix. Akademie, Florenz. Photo Alinari.
23. Madonna. Mr. Carl Hamilton, New York. Privataufnahme.
24. Franziskus und zwanzig Legendenszenen. Sta. Croce, Florenz. Photo Brogi.
25. Obere Hälfte des Franziskusbildes in Sta. Croce. Privataufnahme.
26. Zwei Legendenszenen aus dem Franziskusbild in Sta. Croce. Privataufnahme.
27. Franziskus und kniender Mönch. Sammlung John G. Johnson, Philadelphia, Penn. Privataufnahme.
28. Franziskus' Stigmatisierung. Akademie, Florenz. Photo RR. Gallerie.
29. S. Zenobius mit zwei Diakonen aus einem Altarpaliotto. Pinacoteca, Parma. Privataufnahme.
30. Zwei Legendenszenen aus dem Zenobiuspaliotto. Privataufnahme.

BERLINGHIERI-RICHTUNG

31. Mosaik. Fassade von S. Frediano, Lucca. Photo Alinari.
32. Madonna. Stia, Casentino. Photo RR. Gallerie.
33. Sta. Agata. Museo dell'Opera, Florenz. Photo Brogi.

DEODATO ORLANDI

34. Kruzifix. Pinacoteca, Lucca. Photo des Ministeriums.
35. Madonna, Franziskus und kniender Stifter. Freskomalerei. San Francesco, Lucca. Privataufnahme.
36. Madonna und vier Heilige. Museo Civico, Pisa. Photo des Ministeriums.
37. Thronende Madonna. Museo Civico, Pisa. Photo des Ministeriums.
38. Madonna mit der Rose. Privatbesitz, Rom. Privataufnahme.
39. Thronende Madonna. Museo Civico, Pisa. Privataufnahme.
40. Zwei kleine Flügelbilder. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Privataufnahme.

GIUNTA PISANO

41. Kruzifix. San Ranierino, Pisa. Photo Brogi.
42. Johanneskopf aus dem Kruzifix in San Ranierino. Privataufnahme.
43. Kruzifix. Sta. Maria degli Angeli, Assisi. Privataufnahme.
44. Kreuzigung. Mr. Henry Harris, London. Privataufnahme.
45. Franziskus und vier Szenen aus seiner Legende. San Francesco, Assisi. Photo Alinari.

GIUNTA-PISANO-RICHTUNG

46. S. Anna in trono. Museo Civico, Pisa. Photo Brogi.
47. Thronende Madonna und zwölf Legendenszenen. Museo Civico, Pisa. Photo Alinari.
48. Szenen aus dem Leben Joachims und Annas. Details aus dem vorhergehenden Bild. Photo des Ministeriums.
49. Szenen aus dem Leben Joachims und Annas: wie das vorhergehende. Photo des Ministeriums.

PISANISCHER MEISTER UM 1260

50. Kruzifix. Sta. Marta, Pisa. Photo des Ministeriums.

„MAESTRO TEDICE“

51. Kruzifix. Museo Civico, Pisa. Photo des Ministeriums.
52. Passionsszenen aus dem vorhergehenden Kruzifix. Photo des Ministeriums.
53. Kruzifix. San Frediano, Pisa. Photo des Ministeriums.
54. Kruzifix. Rossano, Ponteassiere. Photo RR. Gallerie.

„MAESTRO TEDICE“-RICHTUNG

55. Kruzifix. Akademie, Florenz. Photo Alinari.

ENRICO DI TEDICE

56. Kruzifix. S. Michele, Pisa. Photo Brogi.
57. Passionsszenen aus dem Kruzifix in S. Michele. Photo des Ministeriums.
58. Kruzifix. Museo Civico, Pisa. Photo des Ministeriums.
59. Kreuzabnahme. Museo Civico, Pisa. Privataufnahme.

ENRICO DI TEDICE-RICHTUNG

60. Christus und vier Heilige. Museo Civico, Pisa. Privataufnahme.
61. Sta. Katharina und acht Szenen aus ihrem Leben. Museo Civico, Pisa. Photo Brogi.

UGOLINO DI TEDICE

62. Kruzifix. San Pierino, Pisa. Photo Alinari.
63. Obere Hälfte des Kruzifixes in S. Pierino. Photo des Ministeriums.
64. S. Franziskus und sechs Legendenszenen. San Francesco, Pisa. Photo des Ministeriums.

UGOLINO DI TEDICE-RICHTUNG

65. Kruzifix. Museo Civico, Pisa. Photo des Ministeriums.
66. Christi Grablegung, aus dem vorhergehenden Kruzifix. Photo des Ministeriums.

FRANZISKUSMEISTER

67. S. Franziskus. Sta. Maria degli Angeli, Assisi. Photo Alinari.
68. Kruzifix. Galleria Nazionale, Perugia. Photo des Ministeriums.
69. Oberer Teil des Kruzifixes in Perugia. Photo des Ministeriums.
70. Kleines Kruzifix. Galleria Nazionale, Perugia. Photo des Ministeriums.
71. Franziskus und Johannes. Galleria Nazionale, Perugia. Photo des Ministeriums.
72. Antonius von Padua. Galleria Nazionale, Perugia. Photo des Ministeriums.
73. Kreuzabnahme. Galleria Nazionale, Perugia. Photo Verri.
74. Beweinung Christi. Galleria Nazionale, Perugia. Photo Verri.
75. Kreuzabnahme, Freskogemälde. San Francesco, Assisi. Photo Carloforti.
76. Kreuzigung (Teilstück). Freskogemälde. San Francesco, Assisi. Photo Carloforti.
77. Beweinung Christi (Teilstück). Freskogemälde. San Francesco, Assisi. Photo Carloforti.
78. Franziskus sagt sich von seinem Vater los (Teilstück). Freskogemälde. S. Francesco, Assisi. Photo Carloforti.
79. Franziskus predigt zu den Vögeln (Teilstück). Freskogemälde. San Francesco, Assisi. Photo Carloforti.
80. Die trauernde Maria, aus dem Kruzifix in Perugia. Photo des Ministeriums.

UMBRISCHER MALER UM 1270

80a. Die trauernde Maria aus einem Kruzifix in Gualdo Tadino. Photo Conte Umberto Gnoli.

MEISTER DER FRANZISKANERKRUZIFIXE

81. Kruzifix. San Francesco, Bologna. Privataufnahme.
82. Trauernde Maria und Johannes. Privataufnahme.
83. Kruzifix. San Francesco, Assisi. Photo des Ministeriums.

COPPO DI MARCOVALDO

84. Madonna del Bordone. Sta. Maria dei Servi, Siena. Photo Brogi.
85. (und gleichzeitiger Bildhauer) Madonna mit Engeln und Legendenszenen. Sta. Maria Maggiore, Florenz. Photo RR. Gallerie.
86. Verkündigung und die Marien am Grabe, aus dem vorhergehenden Bilde. Photo RR. Gallerie.
87. Engel aus den Madonnenbildern in Sta. Maria dei Servi, Siena und Sta. Maria Maggiore, Florenz. Photo RR. Gallerie.
88. Madonna. Sta. Maria dei Servi, Orvieto. Photo des Ministeriums.
89. Kruzifix. San Domenico, Arezzo. Photo RR. Gallerie.
90. Oberer Teil des Kruzifixes in San Domenico, Arezzo. Photo RR. Gallerie.
91. Maria aus dem Kruzifix in San Domenico, Arezzo. Photo RR. Gallerie.
92. Johannes aus dem Kruzifix in San Domenico, Arezzo. Photo RR. Gallerie.

COPPO DI MARCOVALDO-RICHTUNG

93. Kruzifix. San Francesco, Arezzo. Photo RR. Gallerie.

94. Oberer Teil des Kruzifixes in San Francesco, Arezzo. Photo des Ministeriums.

95. Franziskus aus dem Kruzifix in San Francesco, Arezzo. Photo des Ministeriums.

96. Kruzifix. Castiglion Fiorentino. Photo RR. Gallerie.

SALERNO DI COPPO

97. Kruzifix. Duomo, Pistoja. Photo Brogi.

MAGDALENENMEISTER

98. Maria Magdalena und acht Szenen aus ihrem Leben. Akademie, Florenz. Photo Alinari.

99. Madonna. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Privataufnahme.

100. Madonna. San Michele, Rovezzano. Privataufnahme.

101. Madonna. Poppi, Casentino. Bild aus L'Arte, 1916.

102. Madonna. Mr. Charles Loeser, Florenz. Privataufnahme.

103. Madonna und Heilige. Altarpaliotto. Jarves Collection, New Haven, Conn. Privataufnahme.

CIMABUE

104. Johannes aus dem Mosaik im Dome zu Pisa. Photo Alinari.

105. Madonna mit Engeln und Propheten. Uffizi, Florenz. Photo Anderson.

106. Madonna mit Engeln. Louvre. Photo Alinari.

107. Engelskopf aus dem Madonnenbild im Louvre. Photo Bulloz.

108. Madonna mit Engeln und S. Franziskus. San Francesco, Assisi. Photo des Ministeriums.

109. Madonna. Sta. Maria dei Servi, Bologna. Photo Perazzo.

110. Art des Cimabue. Madonna. Signor Verzocchi, Milano. Privataufnahme.

111. Kruzifix. Museo dell'Opera di Sta. Croce, Florenz. Photo Alinari.

112. Trauernde Maria aus dem Kruzifix in Sta. Croce, Florenz. Privataufnahme.

113. Segnender Christus. Mr. Carl Hamilton, New York. Privataufnahme.

114. Petrus und Jacobus. Mr. Carl Hamilton, New York. Privataufnahme.

115. (teilweise) Madonna Rucellai. Sta. Maria Novella, Florenz. Photo Anderson.

116. (teilweise) Obere Hälfte des Madonna-Rucellai-Bildes. Photo Alinari.

117. Zwei Propheten. Medaillons auf dem Rahmen der Madonna Rucellai. Photo Alinari.

118. Der Evangelist Lukas. Gewölbefresko. San Francesco, Assisi. Photo des Ministeriums.

119. Der Evangelist Mattheus. Gewölbefresko. San Francesco, Assisi. Photo des Ministeriums.

120. Reihe von Engeln in ganzer und halber Figur. San Francesco, Assisi. Photo Anderson.

121. Der Tod Mariä. Freskogemälde. San Francesco, Assisi. Photo Carloforti.

122. Die Krönung Mariä. Freskogemälde. San Francesco, Assisi. Photo Carloforti.

123. Gottvater von posaunenblasenden Engeln umgeben. San Francesco, Assisi. Photo des Ministeriums.

124. Die Kreuzigung. Freskogemälde. San Francesco, Assisi. Photo Anderson.

125. Die Verwandten Christi, aus der Kreuzigung. San Francesco, Assisi. Photo des Ministeriums.

126. Die alten Juden, aus der Kreuzigung. San Francesco, Assisi. Photo des Ministeriums.

CIMABUE-NACHFOLGER

127. Kruzifix. Sta. Maria del Carmine, Florenz. Photo Brogi.

FLORENTINER MALER, ENDE DES XIII. JAHRH.

128. Kruzifix. Mr. Charles Loeser, Florenz. Privataufnahme.
129. Kruzifix. Museo San Gimignano. Privataufnahme.

ART DES CIMABUE

130. Kruzifix. Vicomte B. d'Hendecourt, London. Privataufnahme.







